محمد رضا کاظمی

مکتبۂ ادب، کراچی

محترمی ڈاکٹر خلیق انجم کی نذر
محمد رضا کاظمی
لیڈز
۲۶-۹-۸۴

جدید اردو مرثیہ

محمد رضا کاظمی

اشاعت اوّل ---------- ۱۹۸۱ء

کتابت ---------- ناصر حسین

طباعت عالمگیر پیکیجز

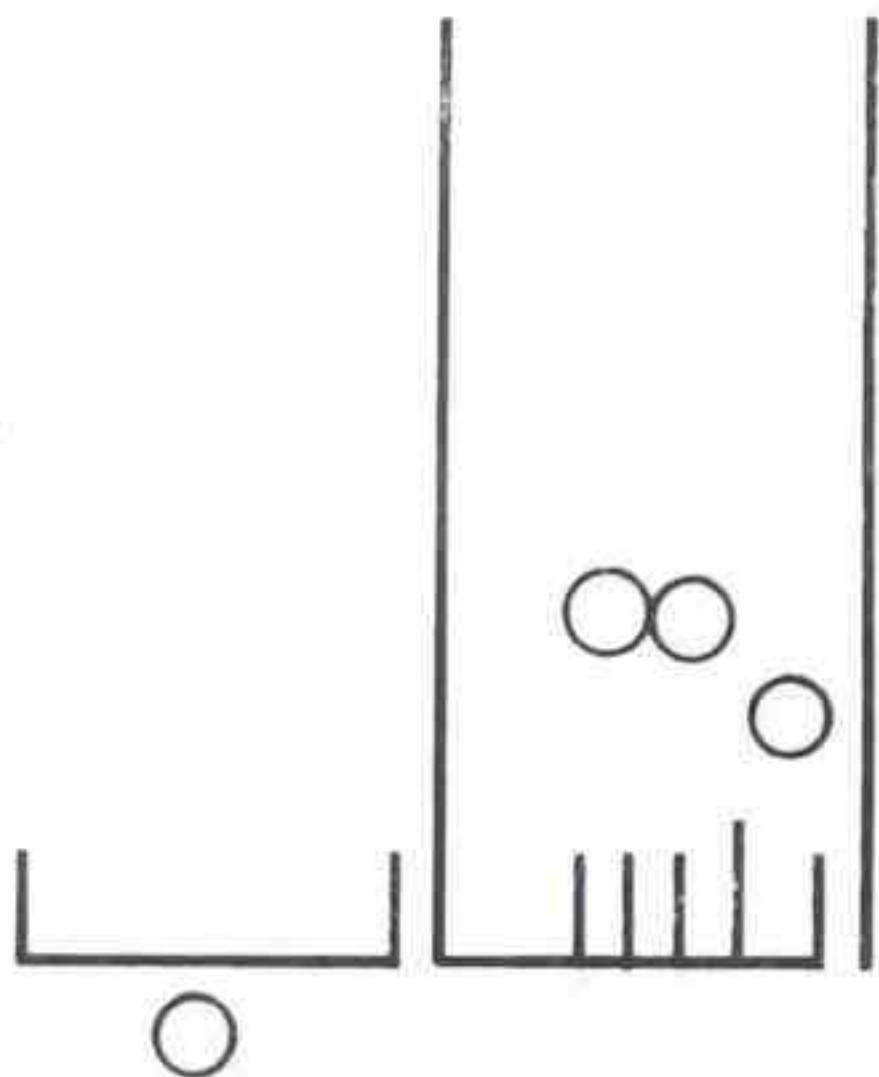
تعداد ۱۰۰۰

ملنے کا پتہ

2 - E - نگینہ اسکوائر بلاک جی شمالی ناظم آباد کراچی

ناشر

مکتبۂ ادب کراچی

انتساب

اپنے والد مرحوم
سیّد موسی رضا کاظمی
کے نام

فہرست

الف : جدید مرثیہ کا ارتقاء

ب : ترقی پسند مرثیہ

ج : نوکلاسیکی مرثیہ

د : اجمالی تذکرے

جدید اُردو مرثیہ

محمد رضا کاظمی

بسم اللہ الرحمن الرحیم

دیباچہ

اس کتاب کا مقصد بیسویں صدی کے کلاسیکی وجدان و امکان کو عام شعری تناظر میں جگہ دلانا ہے۔ کئی روائتی اور غیر روایتی اصناف سخن تغیر و ارتقاء کے مرحلے سے گزرے ہیں لیکن اس اعتبار سے جدید مرثیہ کا جائزہ بہت کم لیا گیا ہے۔ یہ موضوع شاید تحقیق کے لئے زیادہ مناسب تھا لیکن میں نے کوئی تحقیقی کاوش نہیں کی ہے۔ میں نے محض شعری رجحانات کی تنقیدی پیمائش کی ہے۔ اس دورِ نا فریفتگی و فریب شکنی میں شعراء کے جذبات نہ تو کلاسیکی سانچوں سے مناسبت رکھتے ہیں اور نہ اس کے متحمل ہوتے ہیں۔ نثری نظم جو انسان اور کائنات کا رزمیہ بننے کی صلاحیت رکھتی تھی وہ داخلی شاعری کی ناز برداری کے سبب بے سمت ہو گئی ہے۔ داخلی شاعری جس انتشارِ ذات کی ترجمان ہے وہ مصنوعی نہیں۔ موجودہ شاعری میں صداقت کا عنصر ماضی کی نسبت بہت زیادہ ہے مگر یہ پوری صداقت نہیں۔ مرثیہ اس اعتبار سے ایک اہم اور معتبر صنف سخن ہے کہ حادثے کو المیہ کی جہت میں لے جا کر ماورائے ذات اقدار کا شعور پیدا کرتا ہے۔ داخلی انتشار، آلام، حادثات جہاں پہ جا کے ختم ہو جاتے ہیں، مرثیہ وہاں سے آغاز کرتا ہے۔ مرثیہ اب تک فکری رہنمائی کی اہلیت رکھتا ہے اور ایک کلاسیکی سانچہ رکھنے کی وجہ سے جہت اظہار کا ایسا ذریعہ

ہے جس سے ہم اپنے اَضافی تجربات کے دوران پیمائش کی ایک حِس رکھ سکیں۔

میں نے جدید دور میں لکھنے والے ہر بڑے یا مشہور مرثیہ نگار کو اس مطالعہ میں شامل نہیں کیا ہے۔ یہاں وہ شاعر زیرِ بحث آئے ہیں جنہوں نے عصری اور ابدی تقاضوں کو ملحوظ رکھا ہے اور جن کی جدّت محض فنی نہیں فکری بھی ہے۔ شعری سانچوں سے رجحانات کی جو مناسبت ہوتی ہے اس نے مجھ سے مرثیہ کے کلاسیکی اجزا، المیہ، رزمیہ اور بیانیہ اور اردو نظم کی بنتی ہوئی روایت کے باہمی عمل کے مطالعے کی راہ پر ڈال دیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کتاب میں فیض احمد فیضؔ کے بارہ بند کے ایک مرثیہ پر ایک طویل باب ہے اور آرزوؔ لکھنوی پر کوئی باب نہیں۔ گو مرثیہ نگار کی حیثیت سے آرزو اور فیضؔ کا کوئی مقابلہ نہیں۔ ہاں میں ایک متواضع مطالعے کی فکر میں ہوں جو آغا شاعر دہلوی، مہذبؔ لکھنوئی قمرؔ جلالوی اور خود آرزوؔ وغیرہ کے کلام پر مشتمل ہو۔

اس کتاب کا آغاز تقریباً دس سال پہلے کیا گیا تھا تاخیر کی وجہ اس کے سوا کچھ نہیں کہ میں نے تالیفی مشاغل کو تدریسی فرائض پر کبھی سبقت نہیں دی اور ہمیشہ اپنے مضمون اور شاگردوں سے فرصت پاکر ہی اس کام کو آگے بڑھایا ہے۔

دس سال پہلے جدید اردو مرثیہ کے موضوع پر مکمل خلا نظر آتا تھا۔ اب بحمداللہ نظر نہیں آتا۔ اس کتاب کی تحریک خالِ معظم علامہ جمیل مظہری مرحوم و مغفور کی تنبیہہ سے ہوئی جب انہوں نے اپنی مرثیہ نگاری پر ایک تعارفی مضمون کی اشاعت رکوا دی اور پورے موضوع پر محنت کرنے کی ہدایت کی۔ میرا تساہل شاید اس بھاری پتھر کو چوم کر چھوڑ دیتا اگر جناب ضمیر اختر نقوی

مسلسل میرے درپے نہ ہوتے۔ انہوں نے اپنی کسی کتاب کی اشاعت پر اتنا وقت اور اتنی قوت صرف نہیں کی جتنا کہ اس کتاب کے اشاعتی مرحلوں میں کی ہے۔ باب اوّل و دوم مطبوعہ ہیں۔ باقی ابواب کی اشاعت سے مکرّمی جناب احسان دانش نے مجھ کو روک دیا کہ جستہ جستہ اشاعت ایسے موضوع کے لئے نامناسب ہے یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ اگر پروفیسر مجتبےٰ حسین مجھے "معراج الکلام" کا نسخہ عاریتاً عنایت نہ کرتے تو مرزا اوؔج کا کلیدی باب لکھا نہ جا سکتا تھا۔ ان سے تشکّر کے اظہار کو میں ضروری سمجھتا ہوں۔

یہ کتاب جس وقت آپ کے سامنے آرہی ہے اس وقت جدید اردو مرثیہ پر کافی تنقیدی و تحقیقی مواد شائع ہوچکا ہے یا ہورہا ہے۔ جناب ضمیر اختر نقوی کی کتاب "پاکستان میں اردو مرثیہ"۔ جدید مرثیہ پر پروفیسر ہلال نقوی کا تحقیقی مقالہ اور جناب ساحر لکھنوی کا مرثیہ جس میں بزبان شعر مرثیہ کی تاریخ بیان کی گئی ہے۔ سرحد کے اس پار، ڈاکٹر افضل حسن کا تحقیقی مقالہ "بہار میں اردو مرثیہ" اور انہیں کی نگرانی میں "مرثیہ بعد انیس" جو ڈاکٹر صفدر حسین مرحوم کے اسی نام کے مقالے کے تقریباً (۳۵) سال بعد ڈاکٹریٹ کے لئے پٹنہ یونیورسٹی سے منظور ہوا۔ یہاں جناب آلِ رضا اور جناب نسیم امروہوی اور حضرت نجم آفندی کے فن مرثیہ نگاری پر مضامین کے تین الگ مجموعے شائع ہوئے ہیں۔

ابواب کے عنوانات میں جو شاعری ملحوظ رکھی گئی ہے اس کی معذرت پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں یہاں نثری نظم یا ادب لطیف کا شوق پورا کرنا مقصود نہیں تھا۔ بیشتر ابواب میں کتابوں کے غیر مناسب غیر شاعرانہ عنوانات پر تنقید مقصود ہے اگر میرا مقصد وہ ہوتا جو فہرست کتاب کا پہلا تاثر ہے تو اس تالیف کا عنوان بھی "چوبِ خضر" یا "رحلتِ شوق" ہو سکتا تھا۔

محمد رضا کاظمی

سینٹ پیٹرکس گورنمنٹ کالج

۴ ذیقعد

۱۴۰۰ھ

الف

جدید مرثیہ کا ارتقاء

میراثِ انیسؔ

علامہ جمیل مظہری رقم طراز ہیں :

"مرثیہ کے اندر ارتقائی آثار کی داغ بیل خود انیسؔ کے مراثی میں ملے گی لیکن ان کے خاندان والوں نے ان نشانوں کو نہ پہچانا اور پرانی ڈگر پر چلتے رہے البتہ مرزا دبیرؔ کے خلف الرشید مرزا اوجؔ مرحوم نے مرثیے کے مضامین اور اسلوب میں انقلاب لانے کی کوشش کی۔" (مکتوب مورخہ ۵ مئی ۱۹۷۰ء)

انیسؔ کا ذکر اس سال کا اہم ترین ادبی فریضہ ہے اس لئے میں جدید مرثیہ کے مطالعہ کو علامہ موصوف کے حسب ہدایت انیسؔ کے ذکر سے شروع کروں تو جائے تعجب نہیں ہے مگر جدید مرثیہ کے نقطۂ نظر کو دیکھتے ہوئے میرے ذہن میں یہ سوال ابھرا ہے کہ ہم انیسؔ کی یاد منانے کے لئے کس حد تک تیار ہیں ؟

چونکہ بظاہر اس دور کی شاعری اور مرثیہ گوئی سے انیسؔ کا کوئی گہرا تعلق نظر نہیں آتا بلکہ گذشتہ نصف صدی میں جو چیز ہمیں سب سے زیادہ متوجہ کر رہی ہے وہ یہ کہ اردو مرثیے کے کلاسیکی عناصر اور نظم کی بنتی ہوئی روایت کے درمیان ایک تصادم ہو رہا ہے اور اس تصادم نے جدید مرثیے کو اس کی موجودہ شکل دی ہے۔

موجودہ دور نظم کا دور ہے یہ بات صرف ہمارے شعری سرمائے سے ہی ظاہر نہیں بلکہ جدید تنقید کے مزاج سے بھی ظاہر ہے۔ جمیل مظہری کو جہاں خاندانِ انیسؔ سے یہ

شکایت ہے کہ انہوں نے انیس کے یہاں ارتقائی آثار کی داغ بیل کو نہ پہچانا وہاں وہ اس دریافت کا سہرا تنقید کی جدید ترین تحقیق کے سر بھی نہیں باندھ سکتے۔ ایسی دقیق نکتہ رسی درکنار، جدید تنقید نے تو مرثیہ کے عام اور رسمی جائزوں میں بھی بعض لازمی امور سے عاذناً نظر پوشی کی ہے۔ ارثی ادب کے سرمائے کو ایک متوازی ادب سمجھنے سے کم از کم اتنا عدم توازن پیدا ہو گیا ہے کہ اب ہمارے پاس مرثیہ کا کوئی آزادانہ معیار نہیں ہے۔ صرف چند مشہور ترین مرثیہ نگاروں کو ایک قسم کا معیار بنا لیا گیا ہے۔ اگر آج کسی نقاد سے پوچھا جائے کہ انیسؔ و دبیرؔ کے کارناموں کے پیش نظر تعشقؔ اور وحیدؔ کی کیا خدمات ہیں تو اس کا جواب مشکل سے ملے گا۔ مگر غالبؔ کے پیشِ نظر حسرتؔ و مجازؔ تک کا مرتبہ بڑی حد تک معین ہے غرض کہ جس زمانے میں ہم لوگ انیسؔ کی صد سالہ برسی کی تیاری کر رہے ہیں اس زمانے میں مرثیہ کو سربرآوردہ اصناف کی صف سے ہٹایا جا رہا ہے۔

جن لوگوں نے جدید ادب کی رفتار پر گہری نظر نہیں رکھی ہے ان کے لئے یہ اطلاع یقیناً ایک انکشاف کی حیثیت رکھے گی کہ اب مرثیہ کا شمار اردو شاعری کی مرکزی اصناف میں نہیں ہوتا لیکن یہ حقیقت ہے کہ انیسؔ کو اردو کا سب سے بڑا شاعر ماننے والوں کو اردو کے اکابر شعراء کی فہرست میں بھی انیسؔ کا نام نہیں ملتا ہے۔

آج کل اردو نظم اور نظم سے متاثرہ غزل جس قسم کی داخلیت سے دوچار ہے ایکیس واقعیت کی تلاش نے دلچسپی کو انسانی کمزوریوں میں الجھا رکھا ہے بقول سلیم احمد ؎

کربلا سے بہت یہ نسبت ہے
مانتے ہیں حسینؑ کو حقدار

یہ صورت حال ایک نوع سے نظم کی اشاعت کا منطقی نتیجہ ہے آج جس مقام پر نظم آ کے کھڑی ہو گئی ہے اس میں اور رزمیہ کے مزاج میں بعد المشرقین پیدا ہو گیا ہے، چونکہ انسانی عظمت کا احساس رزمیے، المیے اور نوحے یعنی مرثیے کے تینوں کلاسیکی عناصر کے

شامل ہے اس لئے جدید دور میں مرثیے کو ترجمان کی حیثیت نہیں دی جا رہی ہے۔

یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اقبال کے عروج کے بعد انیسؔ کی اہمیت کا احساس کم ہوا ہے اگرچہ اردو نظم کی ابتدائی پرورش میں اردو مرثیہ کا ہاتھ ہے (مثلاً چکبست کی شاعری) مگر نظم کی ترقی کے بعد مرثیہ جب غیر عشقیہ شاعری کا نمونہ نہیں رہا تو اس کی جانب توجہ کم ہو گئی۔ کلاسیکی اقدار کی گمشدگی کے باعث مرثیہ کے فن اور فنکاروں پر تنقید کی بھی گئی تو وہاں بھی معترف نقادوں سے زیادہ معترض نقاد نمایاں رہے ہیں۔ اعتراض کا یہ سلسلہ کچھ ربع صدی سے چل رہا ہے۔ بعض ناقدین نے اپنے موقف کو بہت پہلے واضح کر دیا تھا ان میں سے تین بزرگ ایسے ہیں جن کی سفارشات آج تک فعال ہیں اس لئے ان پر حاشیہ آرائی اب بھی بعد از وقت نہیں ہوگی۔ ان بزرگوں سے میری مراد ہے پروفیسر کلیم الدین احمد، ڈاکٹر احسن فاروقی اور جوش ملیح آبادی۔ ان کے تین اعتراضات ایسے ہیں جو بار بار دہرائے جا رہے ہیں۔

۱۔ کلاسیکی مرثیہ میں واقعۂ کربلا کا مقصدی پہلو اخلاقی پہلو اجاگر نہیں ہوتا۔

۲۔ مراثی میں کردار نہ خالص عرب ہوتے ہیں نہ ہندی۔

۳۔ ان کرداروں میں انفرادیت نہیں۔ تمام شہداء کو ایک جیسے اوصاف دیئے گئے ہیں۔

یہ تنقید صحت مند ہو یا نہ ہو، تخلیقی ضرور تھی۔ ہمارے بعض شعراء نے ان اعتراضات سے متاثر ہو کر اپنا جداگانہ رنگ اختیار کیا ہے۔ انیسؔ پر عائد کردہ اعتراضات کا اطلاق جدید مرثیہ پر نہیں ہوتا اور جدید مرثیہ کے پسِ منظر میں ہی ان اعتراضات کے وزن کا صحیح اندازہ ہو سکتا ہے۔

جدید مرثیہ مضمرات شہادت کو اوّلیت دیتا ہے مگر اتنا اندازہ تو ہمارے بزرگوں کو بھی ہے کہ جدید مرثیہ اپنی تمام جدتوں کے باوجود قدیم مرثیہ سے اپنا رشتہ توڑ نہیں سکا ہے

یہ جدتیں اگر محض فنی ہوتیں تو خلیج بہت وسیع ہوجاتی لیکن قدیم وجدید مراثی میں یہ بات مشترک ہے کہ مرثیہ کسی بھی دور میں ادب برائے ادب سے عبارت نہیں رہا ہے مقصد کی اس اولیت ہی کا اثر ہے کہ مرثیے نے اپنے فنی لوازم کو رکاوٹ بننے نہیں دیا، اور نظم کے اثرات کے خلاف کوئی مدافعت نہیں کی گئی۔

جدید مرثیہ نے اس خیال کے تحت وسعت پائی ہے کہ پہلے مرثیہ گو، رُلا کر اپنی آخرت سنوارتا تھا اب جگا کر پوری ملت کی دنیا و آخرت کو سنوارنا چاہتا ہے۔ اسلامی افکار میں دین سے دنیا کو متصل کر دینے کا رجحان شروع سے موجود ہے۔ فارابی و ابن ارشد نے مادیت سے بتدریج خدا تک پہنچنے کا راستہ تلاش کرنے کی کوشش کی تھی۔ ہرچند مراثی میں راہِ خدا میں سب کچھ قربان کر دینے کا فلسفہ ایک دیر پا معاشرے کا خاکہ بنانے نہیں دیتا لیکن اس جذبۂ قربانی کے اتباع میں زندگی کے چند متقاضی العمل اصول ضرور سامنے آتے ہیں جن سے دنیا، خواہ مختصر کیوں نہ ہو جائے مگر وجود کو معنویت بہرحال نصیب ہوتی ہے۔

جدید مرثیہ میں اس شعور یا آگہی کی بنیاد سماجی اور سیاسی محرکات نے رکھی تھی۔ وہی محرکات جنہوں نے نظم کی تعمیر کی۔ نظم نے مذہب اور فلسفہ کی بڑھتی ہوئی ضرورت کے زمانے میں پرورش پائی۔ اس زمانے کا مرثیہ نگار مذہبی مقصدیت کو ایک تسلیم شدہ شے کی حیثیت سے قبول کرنے پر قانع نہیں۔ وہ ان کی وضاحت چاہتا ہے یہ وضاحتیں ہمارے دور کی ایک خاصیت ہیں۔

قدیم مرثیہ کی ساخت میں سماجی تنقید کا کوئی واضح مقام یا امکان نہیں تھا اس ضمن میں مرزا اوج مرحوم کی کوششوں کو واقعی ایک انقلاب کی حیثیت حاصل ہے۔ سماجی مسائل درکنار، مرثیہ گو شعرا، مذہبی مسائل سے بھی گریز کرتے تھے (ملاحظہ ہو کتاب "حضرت رشید" مولفہ آغا شہر لکھنوی ۱۹۲۲ء) اور واقعات کو درس اخلاق دینے

کے لئے تنہا چھوڑ دیتے تھے۔ اس کے برعکس اب جدید مرثیہ میں واقعات سر منظر سے پس منظر کی طرف جا رہے ہیں۔

جدید تنقید کا دعوے ہے کہ قدیم مرثیہ درس اخلاق دینے میں ناکام رہا ہے اس بحث کے لئے ضروری ہے کہ اس اعتراض کے حدود اطلاق کو ڈھونڈا جائے۔

جیساکہ میں نے کہا ہے کہ مرثیہ کے اہم نقاد تین ہیں۔ جوش ملیح آبادی، کلیم الدین احمد اور محمد احسن فاروقی۔ میں نے مراثی جوش پر علیحدہ مضمون لکھا ہے جس میں ان کے اعتراضات کا ذکر ہے۔ کلیم الدین احمد کی ناقدانہ حیثیت کو سنجیدگی کے ساتھ اب تسلیم کیا جا رہا ہے انہوں نے اردو شاعری پر ایک نظر میں جو اعتراضات کئے ہیں وہ پرانے ضرور ہو گئے ہیں مگر وقت نے انہیں بے ضرر نہیں کیا ہے۔

ان کا پہلا اعتراض یہ ہے کہ "مرثیہ نگار" غیر جانبدار نہیں ہوتا اس لئے اس کے بیان کی تاثیر مدھم ہو جاتی ہے۔"

اس اعتراض کی پشت پر ایک پورا عنصری اور بنیادی مسئلہ کھڑا ہے اولاً کلیم الدین احمد کا یہ جملہ اس بات کا مترادف ہے کہ مذہبی معتقدات تاثیر سے عاری ہوتے ہیں علاوہ ازیں مرثیہ کے جذباتی اور مذہبی مندرجات کی تشکیل میں شاعر اور سامعین برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ مرثیہ کے سامعین خود طرفدار ہوتے تھے۔ بلا استثنائے ملت، ناقد موصوف جب شہدا کی کردار نگاری میں مبالغہ آرائی کی شکایت کرتے ہیں تو وہ ادبی جواز کو چھوڑ کر تاریخ اور مذہب کے مسائل کو چھیڑ رہے ہیں۔ اس کا آسان جواب یہ ہے کہ مرثیہ نگار انبیاء اور آئمہ کو معصوم جانتے ہیں اور عصمت تک مبالغے کی رسائی نہیں ہے۔ لیکن یہاں مسئلہ محض یہ نہیں آیا کہ انبیاء و آئمہ معصوم تھے یا نہیں بلکہ یہ کہ ان کی سیرت اس درجہ کی تھیں کہ ایک عظیم جذبے کو فروغ دے سکیں۔

ہم اس بات سے چشم پوشی بھی نہیں کر سکتے کہ ہر مذہبی عقیدہ ایک ہی سطح کے جذبات

کو بیدار نہیں کرتا۔ کرشن کی شخصیت ادبی لحاظ سے بہت حسن رکھتی ہے مگر جس حد تک کرشن کی شخصیت مناسب ادبی اظہار پا سکتی ہے وہ صد معتر لانہ قسم کی شاعری صغیر ہے اس کے لئے رزمیہ شاعری کی عظمت موزوں نہیں ہے [1] انیسؔ اور ان کے دبستان کے بزرگوں نے یہ محسوس کر لیا کہ غم حسین رزمیہ کے علاقہ میں آتا ہے انیسؔ کی کامیابی کو جانچنے کے لئے سب سے منصفانہ معیار یہ ہے کہ ہم دیکھیں کہ انیسؔ کا ممدوح کون ہے اور اس کے تعارف کے لئے انیسؔ کس قسم کے الفاظ لاتے ہیں۔ حسینؑ کی عظمت جس قسم کے جذبات کو فروغ دیتی ہے کیا انیسؔ نے جذبات کے اس مزاج کو پالیا ہے اور کیا انہوں نے مناسب ادبی صنف کو چنا ہے؟ اپنی حد تک میں اتنا ضرور کہوں گا کہ انیسؔ کو کم از کم ادھوری کامیابی ضرور نصیب ہوئی ہے جونکہ اس کے بغیر وہ مرثیے کی رزمیہ حیثیت کو کبھی تسلیم نہیں کروا سکتے تھے انیسؔ کا احساس صنف یا احساسِ قلب کتنا نکھرا ہوا ہے اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ نوحہ اور سلام، مرثیہ کے مرتبہ کو کبھی نہیں پہنچ سکا ہے۔

اور ظاہر ہے کہ جب انیسؔ اس حد تک کامیاب ہیں انہیں ادبی اعتبار سے بھی جانبدار ہونے کا حق حاصل ہے۔

کلیم الدین احمد کا یہ اعتراض بھی ضمیمہ کے طور پر موجود ہے۔ "رزمیہ میں لطف اسی وقت ممکن ہے جب دو ہم پلہ مخالف ہوں۔ پروفیسر کلیم الدین احمد کی تحریر کو دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے پاس مرثیے کو پرکھنے کے لئے ایک خام معیار ہے۔ جب وہ کہتے ہیں کہ اسی وقت ممکن ہے" تو وہ ایک جزوی حقیقت کو ایک دوسری جزوی حقیقت کی دلیل بنا رہے ہیں۔ یہاں کسی اصول یا کلیہ کا عمل نہیں ہے۔ ہر تعلیم یافتہ شخص سمجھ جائے گا کہ پروفیسر موصوف کے ذہن میں ہومر کی ایلیڈ تھی جو ان کے معیار پر پوری اترتی ہے یا جس کے معیار پر ان کی تنقید پوری اترتی ہے اگر اس اعتراض کو سنجیدہ سمجھا جائے اور اس کے نکات کو منطقی اختتام تک پہنچا دیا جائے

---

[1] وہ کرشن کا جداگانہ پہلو ہے جو "مہا بھارت" میں اظہار پاتا ہے۔

تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ انیس کو معاذ اللہ یہ چاہیئے تھا کہ فوج حسینی کے کسی فرد سے اکلیز کی بربریت، سنگدلی اور خود غرضی کو منسوب کر دیتے اور ہیکٹر کی صفات کو فوج شام کے افراد میں دکھاتے۔ حق و باطل کی مساویانہ تقسیم کے بعد تو مرثیہ گو کے پاس کوئی موضوع ہی نہیں رہتا۔ ویسے فوجِ شام کے کیفیات کو دکھانے میں انیس کا رویہ غیر فنکارانہ نہیں تھا جیسا کہ ہم دیکھیں گے۔

یہاں میں ہومر کی قوتِ بیانیہ سے بحث نہیں کر رہا ہوں۔ اتنا تو میں بھی جانتا ہوں کہ ہومر کے یہاں ایک گھوڑے کی موت بھی رقت آمیز ہو سکتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ الیڈ میں فریقین کے عزائم بلند تھے مگر مقصد بلند نہیں تھا۔ اس رزمیہ کا رومانی پسِ منظر اسے کربلا کے کائناتی میدان کے قریب ہی نہیں آنے دیتا اور "خداؤں" کی کوئی تعداد اس مقصد کو عظیم نہیں بنا سکتی۔ اگر مرثیہ، رزمیہ یا ایپک کے معینہ شرائط کو پورا نہیں کرتا تو اس سے لازمایہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ ایپک کی صنف ہر حال میں مرثیہ سے بہتر اور موزوں ہے یا مرثیہ ان نامکمل شرائط کی تلافی دوسرے صفات سے نہیں کر دیتا۔ کلیم الدین احمد نے ایلیڈ کی بنیادی اور ضمنی صفات میں امتیاز نہیں کیا ہے۔ اب رہی یہ بات کہ مرثیہ نگاروں کو فوج مخالف میں کوئی بہادر نظر نہیں آیا تو جائے عبرت ہے اس کا جواب ہمیں موازنہ انیس و دبیر جیسے مبادی ماخذ میں ملتا ہے۔ مولانا شبلی نعمانی نے ایک مستقل باب اس ضمن میں تحریر کیا ہے "دشمن کی تعریف میں بلاغت کا انداز"۔ ملاحظہ کیجیے۔

"بلاغت کا ایک نازک مقام وہاں آتا ہے جہاں حریف مخالف کا ذکر کرنا ہوتا ہے۔ دشمن کو اگر حقیر اور ذلیل ثابت کیا جائے تو اس کے مقابلے میں فتح مندی کا مرتبہ گھٹ جاتا ہے اور اگر شان و شوکت دکھلائی جائے تو مذہبی خیال کے خلاف ہوتا ہے۔ ایسے مشکل موقع پر میر صاحب دونوں مشکلوں سے کیسے عہدہ برآ ہوتے ہیں اور تعریف و ذم

کو پہلو بہ پہلو رکھتے ہیں اس کا اندازہ ذیل کی مثالوں سے ہوگا ؎

بالا قد و کلفت و تنومند و خیرہ سر
روئیں تن و سیاہ درون آہنی کمر
ناوک پیامِ مرگ کے ترکش اجل کا گھر
تیغیں ہزار ٹوٹ گئیں جن پہ وہ سپر
دل میں بدی طبیعت بد میں بگاڑ تھا
گھوڑے پہ تھا شقی کہ ہوا پر پہاڑ تھا

اپنی طرف سے یا دوسرے مرثیہ نگاروں کی یہاں سے مثال دینے کی ضرورت نہیں۔ یہاں میں محض اس نکتہ کا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ انیسؔ فوجِ شام کی تصویر کشی کے وقت حقیقت نگاری کو نفسیاتی گہرائی تک پہنچانے میں ڈراما کی ستم ظریفی سے بھی گریز نہیں کرتے۔ کلیم الدین احمد کی تحریر سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ مراثی انیسؔ میں فوجِ یزید ایک ساکن اور سیاہ پس منظر کا کام دیتی ہے اور بس۔ یہ تاثر غلط ہے چونکہ انیسؔ اس نکتہ کو بہت اچھی طرح سمجھتے تھے کہ فوجِ مخالف کی کیفیات کی پوری ترجمانی کی ضرورت ہے۔ دو مثالیں دیکھئے۔ حضرت امام حسین علیہ السّلام نے ایک شب کی مہلت طلب کی ہے۔ عمر بن سعد کے انکار پر فوج کا رویہ دیکھئے ؎

اک شب کی اماں دینے میں نقصان ترا کیا ہے
اس پر یہ تعدی جو گرفتار بلا ہے
مظلوم پہ آفت ہے مسافر پہ جفا ہے
یہ جبر محمدؐ کی شریعت میں روا ہے
فاقوں پہ نہ غربت پہ نظر کرتا ہے ظالم
تو خیر کے بھی کام میں شر کرتا ہے ظالم

دوسری مثال:

انیس جانتے تھے کہ شاعری میں زور کشمکش سے پیدا ہوتا ہے اور کشمکش کی کیفیت پیدا کرنے کے لئے وہ مخالف جذبات کو ان کی پوری قوت کے ساتھ سامنے لاتے ہیں۔ ابن سعد کے خیمہ کا منظر ہے۔

بولا کوئی کہ ہے انہیں بیعت سے اجتناب
مرنے کو راہِ حق میں سمجھتے ہیں وہ ثواب
کہنے لگا وہ تیرہ دروں کھا کے پیچ و تاب
ہاں! اب خیام شہ میں پہنچنے نہ پائے آب
پیاسوں پہ تیریاں سے کبھی چلتے ہیں کس طرح
دیکھیں حسینؑ لاکھوں سے لڑتے ہیں کس طرح

کلیم الدین احمد کا تیسرا اعتراض ناقدوں میں بہت مقبول رہا ہے یعنی یہ کہ مراثی انیس میں کسی کی شخصیت واضح نہیں ہوتی۔ اس کا جواب احتشام حسین نے مقدمہ مراثیٔ انیس میں دیا ہے لیکن چونکہ اس اعتراض کا تعلق بصیرت سے نہیں بصارت سے ہے اس لئے میں پھر موازنہ انیس و دبیر سے ایک اقتباس پیش کروں گا۔ ؎

بگڑے ابو ثمامہ و سعد فلک سریر
تولی زہیر قین نے شمشیر بے نظیر
جوڑا کماں میں ابن مظاہر نے ایک تیر
بولے اسد کہ زجر کے قابل ہیں یہ شریر
عابس کو غیض لشکر بدخو پہ آگیا
غصّے سے بل ہلال کے ابرو پہ آگیا

الٹی جناب قاسم ذی شاں نے آستیں
قبضے پہ ہاتھ رکھ کے بڑھے اکبر حسینؑ
بولے بگڑ کے نیمچے زینب کے مہ جبیں
شیروں سے کیا ترائی کو لے لیں گے اہل کیں

ابو ثمامہ، سعد، زہیر قین، اسد، عابس، حضرت امام حسینؑ کے رفقاء میں سے تھے۔ حضرت قاسم بھتیجے، حضرت علی اکبرؑ صاحبزادے اور حضرت زینبؑ کے صاحبزادے آپ کے بھانجے تھے۔ اس موقع پر بلاغت یہ ہے کہ جن لوگوں کو جس قدر قریب تھا اسی نسبت سے ان کے طیش اور آمادگیٔ جنگ کی حالت دکھائی ہے۔ ابو ثمامہ و سعد بگڑ کر رہ گئے اسد نے کہا یہ زجر کے قابل ہیں عابس کو غصہ آگیا۔ زہیر قین نے تلوار تول لی حضرت قاسم نے آستین اُلٹی۔ حضرت علی اکبرؑ تلوار کے قبضہ پر ہاتھ رکھ کے آگے بڑھے۔ حضرت زینبؑ کے صاحبزادوں نے نیمچے سنبھال لئے۔ اس فرق مراتب کو اس خوبی سے نبھایا ہے کہ گویا واقعہ کی تصویر کھنچ گئی ہے۔" (موازنہ)

مگر کلیم الدین احمد کا اشتباہ قابلِ فہم ہے۔ ہم لوگ انیسؔ کی کردار نگاری کی ضمنی نفاستوں کو دیکھنے کے عادی نہیں ہیں۔ چونکہ بار بار ہمیں یہ بات یاد دلائی جاتی ہے کہ دونوں فریق اپنی اپنی جگہ پر ایک ہی نفسیاتی لمحہ میں کھڑے تھے پریم چند کا فلسفہ خواہ کچھ ہو یہ حقیقت ہے کہ زندگی بعض اوقات ایسا آئینہ لے کے کھڑی ہو جاتی ہے جس میں لوگ صرف سفید یا صرف سیاہ نظر آتے ہیں انیسؔ چونکہ اسی لمحہ کی عکاسی کر رہے ہیں۔ اس لئے کرداروں کی مزید وضاحت کے لئے انہیں مناسب پس منظر نہیں ملا۔

پروفیسر کلیم الدین احمد کا یہ افتخار صحیح کہ انہوں نے پہلی بار مرثیہ کو جدید اور آفاقی اصول کے تحت دیکھنے کی کوشش کی تھی لیکن اگر میرا اندازہ غلط نہیں تو اس دور میں انیسؔ کے سب سے با اثر نقاد ڈاکٹر محمد احسن فاروقی رہے ہیں "مرثیہ نگاری اور میر انیسؔ"

کے متعدد ایڈیشن شائع ہوئے ہیں ان کی اس خدمت کو سب نے تسلیم کیا ہے کہ انیس کے مطالعہ کا پہلا قاعدہ تھا کہ انہوں نے پیش کیا ہے اور اعتراضات کو غیر مبہم طور پر پیش کرنا ان کی عادت ہے ان کا یہ اعتراض ایک اساسی اور بنیادی اعتراض ہے۔

"امام حسینؑ کا اخلاق دنیا کے لئے نمونہ ہو سکتا ہے، مگر مرثیوں میں نہ تو ان کا اخلاق اسلامی اخلاق ہے اور نہ ایسا دائمی اور آفاقی جو دنیا کے لئے مشعل راہ ہو بلکہ لکھنؤ کے شیعوں کے آداب اور رسم و رواج کو امام اور ان کے ساتھیوں پر عائد کیا ہے جو بالکل مقامی چیز ہے۔ مرثیوں کو اخلاقی اہمیت دینے کی غلطی مولانا حالی سے شروع ہوتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مولانا حالی نے جو اخلاق پیش کیا ہے وہ دراصل مرثیوں میں نہیں مرثیوں کے پسِ منظر میں ہے اور ہر اس مسلمان کے ذہن میں ہے جو واقعۂ کربلا سے متاثر ہے.... یوں تو ہم کو بتایا جاتا ہے کہ امام کامل طور پر صابر ہیں مگر وہ ہر بات پر رو دیتے ہیں اور جذباتیت سے بھرے ہوئے بین کرتے ہیں۔ اپنے رفقاء اور انصار کو وہ اس طرح رخصت نہیں کرتے جیسے کوئی مستقل ارادے کا ہیرو کرتا ہے بلکہ اس طرح جیسے کوئی مجبور شخص رو رو کر اور بین کر کر کے اپنے ان عزیزوں سے ہو رخصت ہو جیسے قسمت اس کو الگ کر رہی ہے۔ دھوپ کی تپش اور پانی کے نہ ملنے سے گھبراتے ہیں۔ عزیزوں کے قتل پر آنسو بہانے کے علاوہ کمر اور بازو کو بھی شکستہ پاتے ہیں اور کبھی کبھی لکھنؤ کی عورتوں کی طرح روتے پیٹتے اور بین کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ اور اسی قسم کی بہت سی باتوں سے پتہ چلتا ہے کہ میر انیس امام کا صحیح اخلاق

اپنے سامعین کے سامنے پیش کرنا نہیں چاہتے بلکہ امام کے اخلاق کو
اپنے سامعین کی سطح پر لے آنا چاہتے ہیں ۔۔۔۔۔"

(مرثیہ نگاری اور میر انیس) [1]

یہ طویل اقتباس محمد احسن فاروقی ہی کا نہیں، انیس کے تمام معترضین کا سب سے مضبوط نکتہ ہے۔ رزمیہ اور میر انیس (نگار ۱۹۵۴ء) کے اختتام پر سید محمد عقیل نے یہی اعتراض کیا ہے جوش کا یہ اعتراض کہ قدیم مرثیے رلاتے ہیں ہمت بلند نہیں کرتے ۔ اسی تفصیل کا اجمال ہے اور جو لوگ یہ کہتے ہیں مراثی میں واقعۂ کربلا کے فلسفیانہ پہلو کو نظر انداز کیا گیا تو ان کا اشارہ انہیں باتوں کی جانب ہوتا ہے۔

محمد احسن فاروقی کے اس جائزے سے ہمارے جدید شعراء کو بھی ہمدردی رہی ہے۔ اس لئے کلام انیس کا یہ تاثر جدید مرثیہ کا ایک محرک کہا جا سکتا ہے لیکن احسن فاروقی کی رائے منصفانہ نہیں۔ انیس کے یہاں بند کے بند ایسے ہیں جو ان کی تنقید کے خلاف صف آرا کئے جا سکتے ہیں مگر احسن فاروقی نے ان کا ذکر نہیں کیا۔ انیس کے کلام پر یہ عمومی اعتراض کرنے سے پہلے انیس کے نظریات کی مزید وضاحت کرنی چاہیئے تھی۔ کم از کم وہ یہ تو بتا دیتے کہ انیس رونے کے مناظر اس لئے پیش نہیں کرتے تھے کہ لوگ بزدل ہو جائیں رونا تو میر انیس کے مسلک میں ایک عمل خیر ہے۔ ان کا ایک نظریہ تھا جب کسی کا ماتم کیا جاتا ہے تو اس ہستی کا عرفان حاصل ہو جاتا ہے ؎

ہانی کے لئے روئے عزیزوں سے فزوں تر
آنسو نہ تھمے قتل کی افتاد کو سُن کر
اس طرح کیا ماتم عبداللہ یقطر
جس طرح سے روتا ہے برادر کو برادر

ہوتا ہے غریبوں کا تاسف غرباء کو
روتے ہیں یونہی اہل وفا اہل وفا کو

---

[1] شاد عظیم آبادی ناقل ہیں کہ یہ اعتراض انکی زندگی میں ہوا تھا مگر میں مزید تحقیق کا خواہاں ہوں

گریہ وبکا کا ایک اور منظر دیکھئے۔ جناب زینب صاحبزادوں سے محو کلام ہیں۔

چہرے کی بلائیں تو مجھے لینے دو واری
پھر کاہے کو شکلیں نظر آئیں گی تمہاری
اس وقت تو بیٹوں پہ بھی رقّت ہوئی طاری
پھر کاہے کو شکلیں نظر آئیں گی تمہاری

ماں شادتھی پہ غم کے بھی پہلو نکل آئے
چاہا کہ نہ روؤں مگر آنسو نکل آئے

اب اس انداز کے رونے کو کوئی بزدلی سے تعبیر نہیں کر سکتا۔ اگر اس بند میں بھی لکھنوی تہذیب کا عکس نظر آتا ہو تو جائے حیرت ہے۔ بین کی ایک اور مثال دیکھئے انصار حضرت مسلمؑ کا ماتم کر رہے ہیں ؎

مسلم کا خوشا اوج زہے بخت، خہے رائے
زندہ ہے وہی راہ محبّت میں جو مر جائے
ایذا بھی زیادہ ہوئی رتبے بھی بڑے پائے
وہ کام کا ہے کام پہ مولا کے جو کام آئے

لاکھوں سے لڑے نام کیا تیغ زنی میں
داخل ہوئے دربار رسولؐ مدنی میں

اگر آپ انصاف پسند ہیں تو آپ محسوس کریں گے کہ دعوتِ عمل کے لحاظ سے یہ بند آج کی شاعری سے کم نہیں ہے بلکہ اس بند کے دوسرے مصرعے میں جو عمق ہے اس سے گہری فکر جوش ملیح آبادی نے بھی نہیں پیش کی ہے۔ ہمیں جو یہ تاثر دیا جاتا ہے کہ انیسؔ واقعۂ کربلا کے مقصد سے ناواقف تھے تو اس سلسلہ میں ہم یہی کر سکتے ہیں کہ مراثیٔ انیسؔ میں جو بے شمار اشارے بکھرے ہیں ان کا نمونہ پیش کر دیں۔ حضرت عباس علمبردار شمر

سے کہتے ہیں۔

رتبہ ہے یہ سب شاہِ ولایت کا تصدق
ہم جانتے ہیں جان کو عترت کا تصدق

اب کچھ ایسے بند دیکھئے جہاں انیس خود امام عالی مقام کی زبانی مقصد کربلا کا ذکر لاتے ہیں ایسے مقامات کی تعداد بہت ہے مجھے ان بندوں کو یکجا کرنے کے لئے کچھ محنت نہیں کرنی پڑی۔ قارئین کو بھی زیادہ دقت پیش نہیں آئے گی بہرحال ملاحظہ ہو ۔

سر کٹ کے جو تن سے مرا نیزے پہ چڑھے آج
تو فخر کروں میں کہ ملا رتبۂ معراج
لاشہ رہے میرا کفن و گور کا محتاج
ناموس مرے قید ہوں گھر ہو مرا تاراج
بلوے میں سرِ زینب و کلثوم کھلا ہو
یہ سب ہو مگر اُمتِ عاصی کا بھلا ہو

جب تک مرا سر کٹ کے جدا ہوگا نہ تن سے
جب تک میں نہیں رہنے کا محروم کفن سے
جب تک میرے بچے نہیں بندھنے کے رسن سے
جب تک کہ یہ بھائی نہیں چھٹنے کا بہن سے
جب تک شہ مظلوم میرا نام نہ ہوگا
امت کی شفاعت کا سرانجام نہ ہوگا

میں یہ نہیں کہتا کہ اذیت نہ اُٹھائیں
ہاں اہلِ ستم آگ سے خیمے نہ جلائیں
ناموس لٹیں قید ہوں اور شام میں جائیں
مہلت مرے لاشے پہ بھی رونے کی نہ پائیں

بیڑی میں قدم، طوق میں عابد کا گلا ہو
جس میں ترے محبوب کی امّت کا بھلا ہو

کبریٰ اسیر ہو کہ سکینہ طمانچے کھائے
دوزخ سے دوستوں کو ہمارے خدا بچائے
شیعہ رہا ہوں نار سے، عابد گلا بندھائے
خیمہ مرا جلے پہ نہ اُمّت پہ آنچ آئے

دوزخ ہو دور، کوثر و جنّت قریب ہو
میں ذبح ہوں تو ہوں انہیں جنّت نصیب ہو

ان کے لئے عباسؑ سے بھائی کو گنوایا
ان کے لئے ہاتھ اکبرؑ و اصغرؑ سے اٹھایا
صد شکر کہ ان پر مجھے غصّہ نہیں آیا
میں نے تجھے لڑنے کے لئے تھا نہ بُلایا

اس وقت بھی تجھ سے مری طاقت ہے زیادہ
پر بیٹوں سے اُمّت کی محبت ہے زیادہ

قبضہ میں ہے مولا کے یداللہ کی شمشیر
پر صبر کے جوہر انہیں دکھلاتے ہیں شبیرؑ
ہر زخم پہ ہے شکر ہر اک تیر پہ تکبیر
فرماتے تھے میں راضی ہوں اے مالک تقدیر

کھانے کی نہ پانی کی نہ راحت کی طلب ہے
یارب مجھے امّت کی شفاعت کی طلب ہے

مقبول جس طرح ہوئی قربانیٔ خلیل
اس طرح سرفراز ہو یہ بندۂ ذلیل

دنبہ وہاں بہشت سے لائے تھے جبرئیل
یں اس کا ملتجی نہیں اے خالق جلیل
امّت بھی بخشی جائے پسر بھی سعید ہو
مقبول ہو اگر یہ ذبیحہ تو عید ہو

قاتل جو چھری خشک رگوں پہ مرے پھیرے
خالص رہے نیّت کوئی تدبیر نہ گھیرے
کٹتے ہیں رگوں کے یہ سخن لب پہ ہو میرے
قربان حسینؑ ابنِ علیؑ نام پہ تیرے
بہنوں کی ہو فکر اور نہ بچّوں کی خبر ہو
اس صبر سے دوں سر کہ مہم عشق کی سر ہو

صرف امام ہی نہیں انیس کے یہاں دوسرے افراد بھی جذبۂ ایثار کا برملا اظہار کرتے ہیں۔ اب مثلاً وہ منظر دیکھئے کہ زوجۂ جناب عباسؑ کو معلوم ہوتا ہے کہ شمر نے حضرت عباسؑ کو امان کی پیش کش کی ہے۔

اس سوچ میں پھرتی تھی سراسیمہ و مضطر
اس کا بھی نہ تھا ہوش کہ کب گر گئی چادر
رخ زرد تھا دل کانپتا تھا سینے کے اندر
دھڑکا تھا کہ اب کیا کہیں گے آن کے سرور
یارب نہ سنوں میں کہ جُدا ہو گئے عباسؑ
یہ غُسل ہو کہ بھائی پہ فدا ہو گئے عباسؑ

اور یہ مصرعہ دیکھئے یہ انداز تو نامانوس نہیں معلوم ہوتا ہے۔ جناب زینبؑ کا صاحبزادوں کے بارے میں کہنا کہ ؎

ان دونوں کے مرنے کی مجھے آج خوشی ہے

انیس کا درس "اخلاق" ہے بات صرف یہ ہے کہ انیس مناسب موقع کی تلاش کرتے ہیں ہمیں اس کا بھی لحاظ رکھنا پڑے گا کہ انیس کے واقعاتی اور بیانیہ طریقۂ کار میں نصیحت کا براہِ راست اظہار بڑے نازک مسائل بھی پیدا کر دیتا ہے۔ اولاً یہ کہ جب اہلِ بیت اور اہل محرم آپس میں گفتگو کرتے ہیں تو ان میں نصیحت کو پیدا کرنا بہت مشکل ہے اگر انصار کو مخاطب کیا جاتا ہے تو سورج کو چراغ دکھانے کی کیفیت پیدا ہو جائے گی ڈرامائی نقطۂ نظر سے اور فطرت انسانی کو دیکھتے ہوئے انیس کو ایک راہ یہ نظر آئی کہ بچوں کو مخاطب بنایا جائے اور دیکھیے کہ ایسے مناظر میں انیس استقلال کا کتنا پُر زور درس دیتے ہیں ؎

پیاسے ہو بہت تم جو سمجھائیں ستم گر
پانی تمہیں دیں شمر سے مل جاؤ جو آ کر
دیجیو یہ جواب ان کو کہ ملے قوم بد اختر
اللہ نے بخشا ہے ہمیں چشمۂ کوثر
سر کٹ کے تنوں سے قدم شہ پہ گریں گے
پانی کے لئے قبلۂ عالم سے لڑیں گے

عزم و ارادے کے جذبات کو ایک اور مکالمے میں دیکھیے۔ حضرت عباسؑ اور شمر میں گفتگو ہے ؎

ظالم نے کہا تب کہ نہیں ملنے کا پانی
نقصان تھا کیا بیعت حاکم جو نہ مانی
تھرا گیا یہ سُن کے اسداللہ کا جانی
فرمایا زباں روک، بس او ظلم کے بانی

جس وقت بڑھیں، پھر کہیں دم لیتے ہیں دریا
لے دیکھ اسی حملے میں ہم لیتے ہیں دریا

اس بند سے قدیم و جدید طرزِ مرثیہ نگاری کے فرق کی اچھی وضاحت ہو جاتی ہے۔ بیعت طلبی معرکہ کربلا کا باعث ہوا تھا۔ حضرت عباسؑ کے تغزّر اجانے سے انیس نے اس سوال کی اہمیت کا احساس بھی ہمیں دلا دیا اور یہ بات بھی ذہن نشین کرادی کہ یہ مطالبہ ہی امام کی شان کے خلاف ہے۔ جدید مرثیہ نگاروں کے لئے یہ بنیادی مسئلہ مرثیہ کا بنیادی مقام بن جاتا۔ چونکہ اس میں سیاسی حقائق کی تشریح پوشیدہ ہے۔ میر انیس ان مسائل کو معاصرانہ اطلاق کے زاویہ سے نہیں بلکہ امام حسین علیہ السلام کے عظمتِ کردار کے زاویہ سے دیکھ رہے تھے اسی نقطۂ نظر کے فرق سے قدیم و جدید مراثی کے دو الگ آہنگ ہو گئے ہیں۔

اب آپ کو یہ اندازہ ہو گیا ہو گا کہ انیس کیسے کیسے پہلو نکالتے ہیں کہ مقصد کی جانب اشارہ ہو سکے۔ وہ مشہور مقام دیکھئے جہاں حضرت عون و محمد علم اٹھانے کی خواہش ظاہر کرتے ہیں ۔

نرغے میں تین دن سے ہے مشکل کشا کا لعل
اماں کا باغ ہوتا ہے جنگل میں پائمال
پوچھا نہ یہ کہ کھولے ہیں کیوں تم نے سر کے بال
میں لٹ رہی ہوں اور تمہیں منصب کا ہے خیال
غمخوار تم مرے ہو نہ عاشق امام کے
معلوم ہو گیا مجھے طالب ہو نام کے

سوال اب یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب انیس کا یہ انداز تھا تو محمد احسن فاروقی نے اتنا طویل تر اعتراض کیوں کر کیا۔ مجھے اس اعتراض کا پسِ منظر دو چیزوں میں نظر

آتا ہے اور ان میں ایک چیز مرثیہ کی ساخت بھی ہے۔ اوّلاً میں نے جو بند نقل کئے ہیں ان میں مقصد کے اعلان کے ساتھ آپ نے یہ بات بھی غور کی ہوگی کہ انصار و اہلِ بیتؑ کو اپنے ورثا کا وہ قلق نہیں جتنا کہ امام علیہ السّلام کا۔ اگرچہ یہ جذبہ یقینی طور پر کربلا میں تھا مگر اس کی بندش اس انداز سے کی گئی ہے کہ لکھنؤ کے تکلف کو داخل ہونے کا راستہ مل گیا ہے۔ محمد احسن فاروقی نے کہا ہے کہ انیس امام عالی مقام کے اخلاق کو اہلِ لکھنؤ کے اخلاق کی سطح پر لانا چاہتے تھے۔ مگر یہ توجیہ تشفی بخش نہیں یہ بات بھی ایک توجیہ کی طالب ہے۔ انیس کبھی ایسی بات نہ کرتے۔ اگر انہیں یہ معلوم ہوتا کہ ان کا انداز شہدائے کربلا کے شایانِ شان نہیں ہے۔ احسن فاروقی کی اس بات کو ہم یہاں تک تسلیم کر سکتے ہیں کہ ہو سکتا ہے کہ انیس نے مراثی کو آداب عزاداری کا ماخذ بنانا چاہا ہو۔ ویسے شاید انیس کے ذہن میں یہ بات بھی رہی ہو کہ جب عزاداروں کا رونا ثواب ہے اس لئے شہداء کے رونے میں کیا اعتراض ہو سکتا ہے مگر اصل وجہ جو انیس کے کلام میں منفی جذباتیت کی موجودگی نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ انیس نے اس انداز کو اپنے زمانے میں مروّج پایا تھا۔

اس بحث کو یہاں روک کر دوسرے نکتہ کو دیکھیں۔ مرثیہ سودا کے زمانے سے مسدس کی شکل اختیار کر گیا اور اس کے بعد ضمیر نے مختلف اجزاء مقرر کر دیئے ؎

جو بھی کہے اس طرز میں شاگرد ہے میرا

اس ساخت کے بارے میں عموماً تبصرہ نہیں کیا جاتا مگر بعض اوقات میں محسوس کرتا ہوں کہ چھ مصرعوں کا بند تسلسل بیان کے لئے بوجھ بن جاتا ہے۔ شاعر کی خواہش فطری طور پر پیدا ہو گئی ہے کہ ایک بند، ایک بات یا ایک نکتہ سے مطابقت رکھے۔ جس کے نتیجہ میں گفتگو یا تقریر کے حصے عموماً طویل ہو جاتے ہیں اور تقریر کے طویل ہونے کا ایک نتیجہ یہ ہے کہ ایک وقت میں ایک ہی شخص تصوّر میں جگہ

پاسکتا ہے۔ اکثر اوقات تقریر کی پوری مدت تک مخاطب فرد کی بھی شخصیت ذہن سے محو رہتی ہے۔

مرثیہ کے مختلف اجزا کو مقرر کر کے میر ضمیر مرحوم نے جہاں ترقی کی راہیں کھول دی ہیں وہاں تقسیم عناصر کے تصور نے کچھ پراگندگی کو بھی راہ دی ہے۔ رخصت اور بین کو واضح اجزاء تصور کرنے کے بعد ہر جزو کے مطالبات کو اختتامی حدود تک پورا کرنے کی خواہش نے مرثیہ کے مزاج کو مختلف سمتوں میں کھینچنا شروع کیا۔ رجز وجنگ کی جلالت رخصت وبین کی حلاوت میں گھل مل نہ سکی۔ یہاں واضح رہے کہ ڈاکٹر احسن فاروقی کے اعتراض کا اطلاق فقط رخصت وبین کے اجزاء پر ہوتا ہے۔

انیس کی سیرت نگاری کے بارے میں مرزا محمد جعفر صاحب نے لکھا ہے کہ انہوں نے مختلف مرثیوں میں ایک ہی موقع پر ایک ہی شخص کے جذبات مختلف بلکہ متضاد دکھائے ہیں مگر ہر جگہ حالت میں کچھ ایسا ضمنی تغیر کر دیا ہے کہ جذبات کے مطابق ہی رہے ہیں۔ اس رائے یا اس مشاہدے سے اتنا ظاہر ہوتا ہے کہ کوئی ایک عمومی جذبہ یا خیال واضح انداز میں میر انیس کے ذہن پر غالب نہ تھا۔ اور ان کا اندر کا فنکار ان کے اصول اور وضع کو اندرونی طور پر نقصان پہنچا رہا تھا۔ اور ان کے فنکارانہ مزاج نے اس تغیر و تبدل کو راہ دی جس نے فاروقی صاحب سے انیس پر اعتراض کروایا لیکن ایک اہم ترین نکتہ باقی رہ گیا ہے۔

مراثی انیس ہمارے ذہنوں میں چونکہ اردو مرثیہ کے مترادف ہیں اس لئے اردو مرثیہ کے اوصاف کو ہم میر انیس سے منسوب کرنے کے عادی ہیں اس لئے منفی جذباتیت کی شکایت ہم اس انداز سے کرتے ہیں کہ گویا اس ایجاد کا سہرا انہیں کے سر ہے۔ حالانکہ یہ انداز انیس سے پہلے اردو مرثیہ کی روایت میں داخل ہو چکا تھا اور ان کے معاصرین میں بھی تھا۔ دبیر کے یہاں زیادہ، تعشق کے یہاں کم، تاریخی اور تنقیدی اعتبار سے یہ

بات اہمیت نہیں رکھتی کہ انیسؔ کے کلام میں جذباتیت کا انداز ہے بلکہ یہ بات کہ انیسؔ کے یہاں پہلی بار اس جذباتیت سے الگ ایک نیا انداز ہے

میرے دعوے کو تقویت اس حقیقت سے ملتی ہے کہ انیسؔ کی یہ جدت ان کے عمر کے آخری یا دوسرے حصّے کی یادگار ہے جیسا کہ بعد کی مثالوں سے ظاہر ہوگا۔ انیسؔ کی سیرت نگاری پر محمد احسن فاروقی کے اس اعتراض کا جہاں تک تعلق ہے کہ وہ مقامی چیزیں پیش کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ہندی رواسم کی نرمی کو داخل کر کے انیسؔ نے مرثیہ کو کچھ فائدے بھی پہنچائے ہیں۔ ان میں سے اگر ایک طرف ان نفاستوں کی نشاندہی ہوتی ہے جو جذبات عالیہ موجود تھے۔

ع کیوں آئے ہو یہاں علی اکبرؑ کو چھوڑ کے

تو دوسری طرف یہ عنصر آفاقی جذبات تک پہنچانے میں بڑی حد تک معاون ہوا ہے جناب عباسؑ علم لے کر خیمہ سے نکل رہے ہیں اس موقع پر بیت ہے ؎

بھائی بڑا ہے سر پر تو سایہ ہے باپ کا
عہدہ جوان بیٹے نے پایا ہے باپ کا

انیسؔ کے یہاں ہندی عناصر پر اعتراض کرتے وقت ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ عرب میں بعض جذبات ایسے بھی ہیں جن کا ترجمہ ہندی عناصر کی مدد سے ہی ہو سکتا ہے۔ مہذب جذبات کی جتنی صورتیں ہمیں ہندی فضا میں مل جاتی ہیں وہ اُردو شاعری کی عام فضا میں موجود نہیں۔ انیسؔ کے یہاں یہ عنصر کبھی اپنی ابتدائی شکل میں ہوتا ہے کہ اور کبھی گنجلک حالت میں، جہاں وہ فضا اور مناظر میں مل جاتا ہے۔ ایک منظر دیکھئے۔ حضرت علی اکبرؑ کی اذان سُن کر یہ ارشاد ہوتا ہے ؎

اکبرؑ کی اذاں سُنتے ہی زینبؑ یہ پکاری
تا حشر رہے خلق میں آواز تمہاری

قربان موذن کے، نمازی کے میں واری
قائم یہ جماعت رہے یا حضرت باری
ہر شام یونہی طاعت معبود ادا ہو
ہر صبح کو اس دین کے ڈنکے کی صدا ہو

ہر صبح کو اس دین کے ڈنکے کی صدا ہو۔ اس لہجہ میں کتنا ایمان، کتنا جوش اور کیسی للکار پوشیدہ ہے۔ اب اس بند کو جدید شعراء مثلاً جمیل مظہری ہی کے کسی مرثیہ میں رکھ دیجیے تو سوائے اس کے کہ تعریف زیادہ ہوجائے گی امتیاز کرنا مشکل ہوگا اور میں پہلے بہت سے ایسے بند نقل کر چکا ہوں جن سے جدید مرثیہ اور مراثیٔ انیسؔ کی ہم آہنگی ظاہر ہوتی ہے۔

جدید اور قدیم مزاج کے فرق کی ایک اور وجہ نظر آتی ہے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے لکھنؤ کے سامعین میں آج سے زیادہ سپاہیوں کا تناسب تھا۔ انیسؔ کے سامعین میں سپاہی بھی تھے اور فنونِ حرب کے ماہر بھی جو انیسؔ کو رزمیہ شاعری کی داد دیتے تھے۔ یہ لوگ اپنے مذہبی جذبات کا اظہار محاربے کے تصور سے نہیں، بے کسی کے تصور سے کرتے تھے ہمارا زمانہ اس معاملہ میں برعکس ہے اور ہم بین سے زیادہ رزم کی طرف مائل ہیں۔

اور اردو شاعری کا جہاں تک تعلق ہے ہمیں یہ اعتراف کرنا ہوگا کہ باوجود اس زبردست ترقی کے جو اس شعبہ میں جدید مرثیہ نگاروں نے کی ہے۔ بین کی اعلیٰ ترین عظیم الشان اور سب سے باوقار مثالیں ہمیں انیسؔ کے یہاں ہی ملتی ہیں، اور اتنی ہمہ گیر اوصاف کے ساتھ کہ وہ مفکرانہ نکتہ سرائیوں کو بہالے جاتی ہے۔ محمد احسن فاروقی جب فکری عنصر کی کمی کی بناء پر انیسؔ کو آفاقی شاعروں کے دائرے سے نکال رہے تھے تو انہیں وہ مقامات یاد نہیں رہے جہاں انیسؔ فلسفیانہ تشنگی کے

تصور کو بھی قریب نہیں آنے دیتے۔ آپ فیصلہ کریں کہ فلسفہ کی انتہا کہاں نظر آتی ہے۔
غالب کے ہاں جب وہ کہتے ہیں ؎

بزم ترا شمع و گل خستگیٔ بوتراب
ساز ترا زیر و بم واقعۂ کربلا

یا مراثیٔ انیس میں جہاں امام عالی مقام کہتے ہیں ؎

کوئی ہدیہ ترے لائق نہیں پاتا ہے حسینؑ
ہاتھ خالی ترے دربار میں آتا ہے حسینؑ

غالب کے برعکس انہیں ہمیشہ "سوز و ساز رومی" میں مبتلا رہے "پیچ و تاب رازی" کی منزل ان کے لئے کبھی نہ آئی۔ رومی علوم عشق کی تحریک میں رہے۔ رازی ہمیشہ عالم تشکیک میں رہے۔ انیس کے مکمل ایثار وانکسار کا یہ تصور ان کے آخری دور میں نمایاں ہوا ہے۔ ذیل میں جو بند دیئے جا رہے ہیں وہ اس مرثیے کے ہیں جسے انیس نے عظیم آباد میں اپنی آخری مجلس میں پڑھا تھا۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی دیکھیں کہ ان کی تنقید کا اطلاق ہوتا ہے یا نہیں [1]

اکبر تھا تو وہ کیا تھا، اگر ہم ہیں تو کیا ہیں
سنو ایسے جو بندے ہوں تو خالق پہ فدا ہیں
کچھ غم نہیں گر ہم سے جدا ہیں تو جدا ہیں
یہ کس کی عنایت ہے کہ راضی بہ رضا ہیں
غم تھا جو سر اس راہ میں فرزند نہ دیتا
کیا کرتے اگر وہ ہمیں دل بند نہ دیتا
فدا یہ ہوا فرزند جواں شکر کی جا ہے
خوشنود ہے رب دو جہاں شکر کی جا ہے

---

[1] وقار انیس مرتبہ مہذب لکھنوی

لب پر نہیں فریاد و فغاں شکر کی جا ہے
گردن سے گیا بارِ گراں شکر کی جا ہے

جو ہم کو عطا کی تھی وہ دولت اُسے پہنچی
فارغ ہوئے ہم اس کی امانت اُسے پہنچی

ایثار و انکسار کی اس مصوّری کا ذکر میں نے تفصیل سے اس لئے کیا ہے کہ انیس کے یہ مضامین جدید مرثیہ نگاروں کے محبوب مضامین ہیں اور جیسا کہ میں تمہید میں کہہ چکا ہوں، جدید مرثیہ نگاروں کے یہاں یہ رجحان انیس کے ذریعہ سے نہیں آیا بلکہ نظم کی ترویج کے ساتھ آیا ہے۔

انیس کے یہاں بین کی منزل ان مثالوں میں دی ہوئی منازل سے بھی بلند ہے انیس کے یہاں کے وہ عناصر جو نظم کی روایت سے آسکتے ہیں وہ جدید مرثیہ میں آگئے مگر وہ عناصر جو خالص کلاسیکی اور ایپک کے مزاج کی چیزیں ہیں، وہ جدید مرثیے میں کم بہت ہی کم آئی ہیں۔ دیکھئے کہ انیس عام انسانی جذبات کو اُبھار کر بھی کیا محتشم مناظر پیش کرتے ہیں۔ حضرت امام حسینؑ وقتِ آخر لاشۂ حضرت علی اکبر سے مخاطب ہیں ؎

بیٹے ہو تم امام کے۔ پوتے امام کے
کام آؤ مرتے دم پدرِ تشنہ کام کے
آتے ہیں پھر پلٹ کے پرے فوجِ شام کے
بٹھلا دو قبلہ رو مرے ہاتھوں کو تھام کے

جاتی ہے اب نماز بھی اعدا جو پھر پڑیں
رعشہ ہے خود فرس سے جو اتریں تو گر پڑیں

میرے تاثر کی تائید خصوصاً پہلے اور چوتھے مصرعوں سے ہوتی ہے۔ ع

بیٹے ہو تم امام کے پوتے امام کے

اعلیٰ نسبی کی صفت کو رزمیہ کی ہمہ گیر قوت سے فاعل بنایا گیا ہے۔ یہ مصرعہ گہرے اور وسیع بحر سے پھوٹا ہوا ایک چشمہ ہے۔ اعلیٰ نسبی جیسی صفت کی عظمت کو مرتب کر دینا نظم کے امکانات میں نہیں رزمیہ اور ایپک کے امکانات میں ہے اور بے کسی کا یہ منظر کتنا پُر وقار بن گیا ہے۔ حادثہ کربلا کے نقطۂ عروج کے مقام کو انیسؔ نے اس کے پورے تقدس کے ساتھ گرفت میں لے لیا ہے اور اس تقدس میں جو نور ہے کہ وہ واقعۂ کربلا سے وابستہ ذیلی اور ضمنی احساسات، سیاسی و سماجی احساسات کو تشفی بخش دیتے ہیں۔ اس کے ہم پہلو سماجی اور سیاسی پہلو بہت چھوٹے لگتے ہیں اور یہ اشارہ ہے اس بات کی جانب کہ اردو نظم کی روایت رزمیہ کی روایت سے کمزور ہے۔

مگر جیسا کہ میں زور دیتا آیا ہوں کہ وہ پہلے مرثیہ گو جن کے کلام میں نظمیہ عناصر کی پیش قدمی ملتی ہے وہ انیسؔ ہیں۔ بار بار انہوں نے ایسے مصرعے پیش کئے ہیں۔

ع سب کچھ ہو مگر اُمتِ عاصی کا بھلا ہو

ع جس میں ترے محبوب کی اُمّت کا بھلا ہو

انسان دوستی کا اور واضح ثبوت ان کی اس بیت میں ہے ؎

جاتے ہیں آپ خلق کی حاجت روائی کو
آتی ہے کربلا سے اَجل پیشوائی کو

خدا کے ساتھ ساتھ بندوں کے حق کو بھی پہچان لینا، یہی تھا وہ پہلا قدم جو قدیم مرثیہ سے جدید مرثیہ کی جانب اُٹھا تھا۔

انیسؔ سے اس سے زیادہ کی توقع تاریخی بد دیانتی ہوگی۔ ان کے زمانہ میں سیاست نے وہ رنگ نہیں اختیار کیا تھا کہ وہ عظیم شاعری کی محرک ہوتی سب کچھ وسطی تاریخ کے مروّجہ نقشے کے مطابق ہو رہا تھا۔ انیسؔ کی شخصیت کو جہاں تک ان کے کلام کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے اس کے متعلق ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کا سیاسی شعور بیدار تو تھا

مگر وہ ان کے مذہبی جذبات کے تابع بھی تھا۔ وہ نواب، وزارت اودھ کے زمانے میں جب کہ دربار ان کا ہم خیال تھا اپنے مذہبی حدود کے اندر حکومت کی پرچھائیں تک کو برداشت نہیں کر سکتے تھے لکھنؤ کی تہذیب نے جہاں گھٹنے ٹیک دیئے تھے، وہاں انیسؔ نے ذاکرِ حسینؑ کی حیثیت سے اپنا سر اونچا رکھا ؎

غیر کی مدح کروں شہؑ کا ثنا خواں ہو کر
مجرئی اپنی ہوا کھوؤں سلیماں ہو کر

لیکن جب اودھ کی بادشاہت ختم ہو گئی تو برطانوی دور میں وہ کہنے پر مجبور ہو گئے ؎

کیونکر دل غمزدہ نہ فریاد کرے
جب ملک کو غنیم برباد کرے
مانگو یہ دُعا اب کہ خداوند کریم
اُجڑی ہوئی سلطنت کو آباد کرے

انیسؔ اور متاخرین میں بس یہ فرق ہے کہ ملک کے لئے انیسؔ نے خدا کو پکارا تھا اور یہ حسینؑ کو پکارتے ہیں۔

❊ ❊ ❊

وقارِ اوج

میر انیس کی صد سالہ برسی کا اہتمام کیا جا رہا تھا مگر جیسے جیسے وہ تاریخ نزدیک آ رہی تھی مجھے رہ رہ کر یہ خیال آ رہا تھا کہ مرزا دبیر کا بھی سانحۂ ارتحال کچھ ماہ بعد ۱۲۹۲ھ میں ہوا تھا ہم مرزا دبیر کے شایانِ شان ایک دوسری خدمت کے لئے تیار ہیں ؟ اس ایک صدی کے عرصے میں مراثی انیس کا مطالعہ تو ایک سے زیادہ معیار کے تحت کیا گیا ہے لیکن مرزا دبیر کی تعریف و توصیف آج بھی رسمی انداز اور رسمی معیار پر کی جاتی ہے ۔ چونکہ انیسویں صدی نے دبیر کو انیس پر فوقیت دی تھی اس لئے کسی کی جرأت نہیں ہوتی کہ دبیر کو عظمائے ادب کے دائرے سے خارج کر دے ورنہ آج شاید ہی کوئی ایسا نقاد موجود ہے جو دبیر کی عظمت کے اسباب سے ہمیں روشناس کرا دے ۔ دبیر کے متعلق صدہا سوال اب تک جواب کے منتظر ہیں مگر ایک بہت بڑا سوال جو اردو مرثیہ کے موجودہ مذاق اور رفتار کا پیدا کردہ ہے وہ یہ ہے کہ دبیر خود اپنے صاحبزادے مرزا اوج سے بڑے شاعر تھے یا نہیں ؟

علامہ جمیل مظہری نے میری رہنمائی کی غرض سے جو مکتوب بھیجا تھا اس میں یہ بات آپ نے دیکھی ہو گی کہ جدید مرثیہ کی جانب پہلا قدم مرزا اوج نے اٹھایا تھا ۔ ان کے علاوہ مکرمی مجتبیٰ حسین نے کتاب "عظمت انسان" اور ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی مرحوم نے اپنے تحقیقی مقالے "دبستانِ دبیر" میں مراثی اوج کی اسی خصوصیت کی جانب توجہ دلائی ہے ۔ چونکہ تینوں حضرات کی تحقیق آپس میں مطابقت

رکھتی ہے اور اوج کے باب میں کافی منزلیں طے کر چکی ہے، اس لئے باقاعدگی کی خاطر اس کی ایک تلخیص ہمیں دیکھ لینا چاہیئے۔

(۱) مرزا اوج پہلے شاعر تھے جنہوں نے فن مرثیہ نگاری میں اصلاح کی ضرورت محسوس کی۔ (۲) وہ شاعری اور مرثیہ گوئی دونوں کو ایک ذمّہ دار اور سنجیدہ فریضہ سمجھتے تھے اسی احساس فرض کے تحت انہوں نے درسِ اخلاق کو اپنا شیوہ بنایا اور ایک ذمّہ دار سماجی تنقید کے لئے جگہ نکالی۔ (۳) اسی فریضے کی تکمیل کی خاطر انہوں نے معاصرانہ مسائل پر بے تکلّف اظہار رائے کو راہ دی۔ مثلاً وہ کہتے تھے کہ طلباء اپنی سماجی ذمّہ داریوں سے بے بہرہ ہیں تسہیل علم کی خاطر مادری زبان میں ہونی چاہیئے۔

قوم کی قیادت کے لائق صرف وہی حضرات ہیں جو عالم باعمل ہیں ان کی سیاسی نگاہ رومانی رنگ کی بھی حامل تھی چنانچہ وہ نہیں چاہتے تھے کہ دنیاوی ترقی کو صرف مسلمان قوم تک محدود رکھا جائے۔

(۴) انہوں نے مرثیہ میں فلسفہ و منطق کو جگہ دینی چاہی اور ایک تشبیب میں انہوں نے فلسفۂ الہیات پر بحث کی ہے (۵) اپنی فنکارانہ پختگی کا اظہار انہوں نے یوں کیا کہ اپنے فن کو مقصد کا پابند رکھا اور شاعری کے رسمی لوازم سے بیزاری کا اظہار کیا کرتا (۶) انہیں تاریخ کا گہرا شعور تھا۔ انہوں نے ضعیف روایتوں کو ترک کیا اور مرثیہ میں کوئی ایسی بات نہ کہی جس سے مرثیہ میں ایثار و شہادت کی معنویت ختم ہو جائے

غرضیکہ اوج کے یہاں جدّت طرازی کے بہت پہلو ہیں اور ہر پہلو جدید مرثیہ کے حق میں ایک نیک فال ثابت ہوا۔ جدید مرثیہ میں سیاسی اور فکری شاعری کے جو دو اہم دھارے بہہ رہے ہیں ان دونوں کا سرچشمہ مرزا اوج ہی کا کلام ہے۔
مندرجہ بالا تلخیص سے ظاہر ہے کہ مرزا اوج کی اہم خصوصیت کو ضبطِ تنقید میں لایا جا چکا ہے۔ مگر اوج کے متعلق ہمارے ذوق تجسس کی اس مطالعہ سے تسکین نہیں

ہوتی ہے اور اوجؔ کی جدّت طرازیوں کی فہرست مرتب کرنے کے بعد ہمارے سامنے یہ سوال آتا ہے کہ اوجؔ کی جدّت طرازیوں کی فنّی حیثیت کیا ہے اور جب ہم یہ غور کرنے بیٹھتے ہیں کہ خود اوجؔ کی نظر میں فن کی کیا حیثیت ہے؟ تو یہ سوال اور پیچیدہ ہو جاتا ہے چونکہ جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے اوجؔ نے ہمیشہ فنی لوازم کو ثانوی حیثیت دی تھی ؎

کوئی سُنے گُل و بُلبل کی داستاں کب تک
محاوروں کو خوش آمد نہیں چناں کب تک
یہ سرد مہریوں کے ساتھ گرمیاں کب تک
غلط نمائی تخئیل کا بیاں کب تک

ردیف و قافیہ کیا شے ہے جانتے ہی نہیں
فن ان کی طرح سے لاشے ہے مانتے ہی نہیں

اس بنا پر خیال گزرتا ہے کہ مرزا اوجؔ نے اپنے ممدوح کی سب سے زیادہ بے لوث خدمت کی ہے وہ تو اپنی مدح سرائی کا صلہ شفاعت کی صورت میں بھی طلب نہیں کرتے ۔ جب وہ مرثیہ گوئی کے فریضے کو شعری مصلحتوں سے بالا سمجھتے تھے تو وہ ادبی روایتوں کو ناقدانہ نظروں سے کیوں نہ دیکھتے ۔ وہ ان مرثیہ نگاروں میں تھے جو اپنے کو شاعر کم اور ذاکر حسینؑ زیادہ سمجھتے تھے اب یہ فطرت کی ستم ظریفی تھی کہ اس نے اوجؔ کے اس نظریاتی التزام کو ان کی فنکارانہ حیثیت میں برقرار رکھا ۔

مرزا اوجؔ ظاہر ہے کہ مرزا دبیرؔ کے صاحبزادے تھے اور وہ اس زمانے اور اس دبستان سے تعلق رکھتے تھے جہاں اساتذہ کی تقلید کو معیوب نہیں مستحسن سمجھا جاتا تھا ۔ انہیں دبیرؔ سے جو اسلوب ملا تھا اس میں ثقالت کا بھی ایک عنصر تھا ۔ جس نے ان کے لئے خالص مفکرانہ مضامین کے نباہ میں کچھ دقتیں پیدا کر دیں ۔

زبان پر اس قدر عبور کے باوجود وہ وقار علمیت کا سر لطافت اظہار سے نہیں مِلا سکے مجھے ایسا لگتا ہے کہ اوجؔ کی یہ کمزوری بھی ان کی ادبی اصول پرستی کا ایک نتیجہ تھی۔ مرثیہ میں وہ تغزّل کے عناصر کو ناپسند کرتے تھے۔ کوئی تعجب نہیں کہ رنگین بیانی کے خلاف ان کے ذہن میں ایک مدافعانہ حس پیدا ہوگئی ہو جو سنجیدہ مقامات پر خود کو سختی سے سمیٹ لیتی تھی۔

جہاں اوجؔ نے خالص فکری مضامین نظم کئے ہیں، وہاں انہوں نے اپنے فلسفہ طرازی کو ایک معقول اسلوب دیا ہے مگر معقولیت نہ تو اتنی مبادی ہے کہ خود حسن بن جائے اور نہ ان میں لوازم کی ایسی آمیزش ہے کہ جو دلنشینی کی راہ پیدا کردے۔ اوجؔ نے اپنا آہنگ دراصل جذباتِ عالیہ کی ترجمانی کے وقت پایا تھا جن کی مثالیں آگے آئیں گی۔ خالص فکری مسائل سے متعلق ان کا سب سے مشہور مرثیہ ہے ؎

سروشِ غیب ہے گویا زبان حمد خدا

جو "معراج الکلام" کے علاوہ "دربارِ حسینؑ" میں بھی شائع ہوا ہے ؎

سروشِ غیب ہے گویا زبان حمدِ خُدا
ہے جبرئیلؑ تکلم بیان حمدِ خُدا
ہر ایک بول سے بالا ہے شان حمدِ خُدا
ہے فرض نطق زباں آفریں کی حمد و ثنا
سخن کی جان ہے جان آفریں کی حمد و ثنا

زہے ثنائے خداوند ایزد متعال
کہ خود زبان ستائش ہے جس کی حمد میں لال
بلند ہے کہیں عرش بریں سے اوجِ کمال
طیور سدرہ و طوبےٰ ہے محض بے پر و بال

رسا ہو حدِ ثنا تک، نہیں یہ قدرتِ حرص
ہے تنگ قبر گنہگار سے بھی وسعتِ حرص

حکیم و قادر و خلاق بے بدل کہیئے
محیط جزو و کل و صانع ازل کہیئے
دیا قدامت و وحدت کا ماحصل کہیئے
بحکم اہلِ حکم "علت العلل" کہیئے
پکارنے میں ہدایت یہ عقل نے کی ہے
معانی ایک ہیں لیکن نزاع لفظی ہے

ہے ممکنات سے مقصد یہ آپ ہی پیدا
نہیں ہے دوسرے خالق کی احتیاج اصلا
ہے اک وجود کی حاجت سو ہے وہ بے ہمتا
کہاں ہے اہلِ تصوف کی عقل وا عجبا
نہیں قبول کے قابل کہ عجز قدرت ہو
یہ ہے محال کہ وحدت میں عین کثرت ہو

کچھ اہل مادہ کو حس و مس نہیں زنہار
کہ مادہ تو ہے مجبور اور وہ مختار
محال ہے کہ ہو مجبور سے حصول کار
یہ خلق مادہ مختار پر نہیں دشوار

غلط ہے مادہ کو جو قدیم جانتے ہیں
وہ مشرکین خدا کا شریک مانتے ہیں

وہی عطا کرے توفیق تو صلا بھی وہی
ہے ایک حکم قدر بھی وہی قضا بھی وہی
وہی مرض کا سبب علت شفا بھی وہی
اثر کا بخشنے والا وہی دوا بھی وہی

اسی کا شکر کرم ابتدا حکایت کی
وہی ہے معطیٔ کل انتہا شکایت کی

اس اقتباس میں صرف دوسرے بند کی بیت اور چوتھے بند کی فصاحت میں شاعری نظر آتی ہے۔ بات یہ ہے کہ مرزا اوج نے اسلامی علم الکلام کو نظم میں ڈھال دیا ہے اور علم الکلام مزاجاً نثر کی چیز ہے اوج نے ایک علمی بحث کو علمی سطح پر ہی طے کر دیا ہے۔ یہاں صنعت گری ضرور ہے مگر ایسے دقیق خیالات کو قابلِ احساس بنانے کے لئے صنعت گری کافی نہیں۔ حمد ویسے بھی سخن کی سب سے بڑی آزمائش کا نام ہے۔ اللہ کے وجود کا احساس ایک عظیم و وسیع جذبہ ہے لیکن اس بات کی تردید شاید ہی ہو سکے کہ وہ لمحے جن میں ہم اس جذبے کو شدید اور قابلِ شناخت حالت میں محسوس کرتے ہیں وہ انسانی حیات میں گنے گنائے ہوتے ہیں۔ غالباً یہی سبب ہے کہ حمد کی کامیاب شاعری یا تو مختصر ہوتی ہے کہ ایک لمحے کو گرفت میں لے لے یا کسی طویل نظم کے منتخب حصوں پر مشتمل ہوتی ہے اور احساس کے باوجود ایسے لمحوں کو شعر میں منتقل کرنا مشکل کام ہے۔ جن مختلف اثرات کے تحت ہم ان لمحات کو چھو لیتے ہیں یا اندر سے خدا کو پکارتے ہیں وہ تحلیل کے دائرے میں نہیں آتے اس لئے خدا

کے قربِ یا خُدا کی قدرت کا احساس شعر کے سر منظر سے کہیں زیادہ پسِ منظر میں عیاں ہوتا ہے۔

اپنے مذہبی تجربات کو منتقل کرنے کا طریقہ اگر شاعر قدرتی طور پر نہیں جانتا تو اسے چاہیئے کہ وہ اسلوب سے غیر ضروری عناصر کو حتی الوسع ہٹانے کی کوشش کرے تاکہ مذہبی تجربہ مترجم ہو سکے اوج کا اسلوب ذاتی، جذباتی اور رنگین نہیں تو سادہ بھی نہیں اور مجھے ایسا لگتا ہے کہ یہاں ان کی افتادِ طبع سے زیادہ دبیر کی تربیت کو دخل تھا۔

ع : زہے ثنائے خداوند ایزدِ متعال

ابلاغ کی زبان نہیں ویسے انصاف کا تقاضا ہے کہ اس حمد میں دلنشین شاعری جس جس مقام پر ملتی ہے اس کی نشاندہی کر دی جائے ؎

ہے رونمائے چمن قدرت نمو اس کی
نسیم صبح کو تا شام جستجو اس کی
ہے غنچے کے دل نازک میں آرزو اس کی
ہر ایک گُل میں ہے رنگ اسکا اور بُو اس کی

زبان مرغ خوش الحان پہ قیل و قال اس کی
طرب فضا گُل و بُلبُل پہ بول چال اس کی

ازل سے ڈالے ہے منت گلے میں طوق اس کا
ابد تک آب دل ذوق میں ہے ذوق اس کا
دماغ بُلبل شوریدہ سر میں شوق اِس کا
بری جہات سے پر حکم تحت و فوق اس کا

ظلام و نور سواد و بیاض اسی کا ہے
ریاض عالم ہستی ریاض اسی کا ہے

اب اسے حُسنِ اتفاق کہہ لیجئے، مگر ان دونوں بند میں مذہبی تجربے کی جھلک ملتی ہے چاہے اس کی سطح جو بھی ہو۔ مندرجہ بالا اقتباس میں یہ بات مفقود تھی وہاں مذہبیت ہے تجربہ نہیں۔ اوؔج کی فلسفہ طرازی کا وہی حشر ہوا جو ہر اس فلسفہ کا ہوتا ہے جو شعر میں کسی وسیط کے ذریعے سے آتا ہے۔ اوؔج نے اپنی فکر کا مواد زندگی سے نہیں کتاب سے لیا ہے۔ ان کا فلسفہ تدریسی (اکادمی) فلسفہ ہے اوؔج کے مزاج کا غالب رنگ ناقدانہ ہے خلّاقانہ نہیں۔ ان کی طبیعت ہی مصلحانہ تھی جن جن چیزوں کی کمی انہوں نے محسوس کی اس کی تلافی اپنے کلام سے کرنی چاہی۔ اب یہاں ہم اوؔج کے دور رس مشاہدے کو جتنا سراہیں کم ہے دو مثالیں کافی ہونگی۔

(۱) سب سے پہلے اوؔج نے سب سے عام اعتراض پر توجہ دی کہ کلاسیکی مرثیہ میں ہندی تہذیب کا رنگ اس قدر غالب ہے کہ خواتین کربلا کے صبر و شکر کے مناظر نایاب ہو گئے۔

اوؔج نے ان کا تذکرہ احساس تقدیس کے ساتھ کیا ہے ؎

آپ کی پیاس کو بھولیں نہ رباب اے مولا
عمر بھر مادرِ بے شیر نے پانی نہ پیا
تھے سراپردۂ عصمت میں سبھی اہلِ وفا
آلِ زہرا و علی اہل و عیالِ شہداء

ہاتھ رکھے ہوئے ہاتھوں پہ جھکا جاتا ہوں
ان کی خدمت میں بھی تسلیم بجا لاتا ہوں

ان وفاداروں کی ہمّت کا ہو کس منہ سے بیاں
آپ کے قدموں پہ کی اپنی بضاعت قرباں
حرب اور ضرب سے ہر چند بری ہیں نسواں
اس پہ ماں وہب کی اعدا پہ ہوتیں حملہ کناں

آپ مانع ہوئے گر مرتضیٰ اکرم ہوتی
ہر زن مومنہ شمشیر زن اس دم ہوتی

(۲) مرزا اوؔج کردار نگاری کی اس اصلاح کے علاوہ ادبی اور تاریخی تنقید پہ براہِ راست اتر آئے ہیں۔ مندرجہ ذیل اقتباس کو دیکھ کر ہمیں اعتراف کرنا پڑے گا کہ وہ صرف جدید مرثیہ کے نہیں جدید تنقید کے بھی پیش رو ہیں ؎

ہے مرثیوں میں عجب ان کا طرزِ بندش آہ
کہا جو عون و محمد کا حال ، وا اسفاہ
علم نہ ملنے کے جھگڑے نکالے خاطر خواہ
ہے طنز حضرت عباسؑ پر معاذ اللہ
یہ وہ ہیں خود علویت گواہ جن کی ہے
سب آلِ فاطمہؑ احسان مند ان کی ہے

کہا جو مرثیہ قاسمؑ و علی اکبرؑ
تو اپنے دل سے مضامین غلط سلط گڑھ کر
دکھایا حدت صغرا کا جوش رقت پر
مآلِ طولِ سخن بس اسی قدر ہے مگر
وہ شاہزادے طلاقت زباں کی دکھلا کے
گئے جہاد کو قائل سبھوں کو فرما کے

رخصت کے حصے کی بے اعتدالی اور تغزل کے پروردہ بہاریہ اور ساقی ناموں کے پیشِ نظر مرزا اوؔج نے مرثیہ کی ہیئت میں بھی ترمیم کرنے کی کوشش کی۔ جہاں تک پرانے عناصر کی ترتیب کا سوال ہے۔ اس میں تو انہیں بے شک کامیابی ہوئی مگر وہ عناصر جو خود اوؔج نے داخل کئے تھے ان کی کوئی صناعانہ سجاوٹ نہ ہو سکی میرا

مطلب اس وقت تک واضح نہ ہو گا جب تک آپ ان کی ایک پوری تشبیب نہ دیکھیں گے ؎

مطلع

دورنگیٔ چمن روزگار توأم ہے
بہم تراوش عشرت سے کاوشِ غم ہے
گُلوں کے ہنسنے پہ شبنم کی آنکھ پُرنم ہے
صدائے نغمۂ بُلبل فغاں کی ہم دم ہے
شگفتگیٔ دل پر داغ لالہ زار میں ہے
نہاں بہار خزاں میں خزاں بہار میں ہے

(۲)

زمانے کا ہے عجب انقلاب شام وسحر
ہیں شاہد اس پہ مہ وآفتاب شام وسحر
غضب ہے رنگ جہان خراب شام وسحر
نمود و بود کا ہے پا تراب شام وسحر
سفیدی اور سیاہی برائے نام نہیں
جھپک گئی جو ذرا آنکھ صبح و شام نہیں

(۳)

حیات وصحت وعیش دوروزہ ہے یہ حال
کہ خواب میں نہیں آتا ہے آخرت کا خیال
یہ جانتے ہیں کہ ہر چیز کے لئے ہے زوال
مگر ہے اہلِ زمانہ کو پھر غرور کمال

یہ اپنے دل میں نہ معلوم کیا سمجھتے ہیں
بُرا بھلے کو بُرے کو بھلا سمجھتے ہیں

(۴)

ہے جاہلوں کا تو کیا ذکر علم کے طلباء
کہ پڑھنے لکھنے کا رہتا ہے جن کو شغل صدا
ہے جن سے مسجدوں کی زیب و زین نامِ خدا
ہے خانقاہ و مدارس کے دل میں جن کی جا
نہ جانے کیسی وہاں تربیت یہ پاتے ہیں
سند وفورِ جہالت کی لے کے آتے ہیں

(۵)

غرض تو یہ تھی فضیلت سے بہرہ ور ہوتے
کچھ اپنے دین و شریعت سے بہرہ ور ہوتے
فنون طبع و تجارت سے بہرہ ور ہوتے
ادب سے خلق سے حکمت سے بہرہ ور ہوتے
مراحم اور مظالم کو یہ سمجھ لیتے
محاسن اور مکارم کو یہ سمجھ لیتے

(۶)

نہ یہ کہ سیکھ کے آئے مردم آزاری
ستیاں خود غرضی و سباق طراری
لحاظ ماں کا نہ کچھ باپ کی طرفداری
ہے غم خوری کے عوض ذوق و شوق میخواری

تمام شہر میں یکتا ہیں گھر سے فاصل ہیں
قمار بازوں کے جرگے میں فرد کامل ہیں

(۷)

پڑھو تم اپنی زباں میں کہ فن کی ہو تسہیل
مترجموں کی ہو محنت ذریعۂ تحصیل
تمہاری منزلِ مقصود کی یہی ہے سبیل
ہر ایک قوم کے پہلے یہی ہوئے ہیں کفیل
زبانِ غیر کو پڑھ پڑھ کے وقت کھوتے ہو
یہ تم ترقیوں کے حق میں کانٹے بوتے ہو

(۸)

کسی زمانے میں ایسا غضب ہوا ہے کہیں
بنے ہیں تارک صوم و صلوٰۃ حامیٔ دیں
ہے سجدہ کیسا کبھی قبلہ رو گرے بھی نہیں
ہیں ان دنوں وہی اسلام کے ممد معیں
کب ان سے نصرت و امداد کی توقع ہے
جو ہے تو بدعت و بیداد کی توقع ہے

(۹)

جو آج کل شعراء ہیں سر آمد آفاق
وہ کون مرثیہ گو بذلہ سنجیوں میں طاق
ہے فرض منصبی ان کا درستیٔ اخلاق
نہ یہ کہ ہوئیں مضامیں الٹنے میں مشاق

ہر اک مرثیہ اپنا ، سلام اپنا ہے
قلم سے اپنے لکھا جب کلام اپنا ہے

(۱۰)

یقیں نہ آئے تو معنیٔ شعر فرمادیں
ہے بحر کون سی تقطیع کر کے بتلادیں
اب اور پوچھیئے کیا جواب اس کا دیں
مہذبین سے تعریف اپنی سنوادیں
غنی ہیں دل نہیں کچھ پیش و بس توارد کا
کہ منہ چھپانے کو پردہ ہے بس توارد کا

(۱۱)

بہیڑ ساتھ ہے پڑھنے کو یہ جہاں پہنچے
جہاں یہ پہنچے طرفدار بھی وہاں پہنچے
ہنوز حلق سے مصرع نہ تا زباں پہنچے
کہ شور مدح و ثنا تا بہ آسماں پہنچے
نہ سنتے ہیں نہ کسی کو یہ سننے دیتے ہیں
یہ حصّہ ہائے سخن پہلے بانٹ دیتے ہیں

(۱۲)

یہ جانتے ہیں زبس ناظمان خوش اطوار
کہ مدح خواں نہیں انکے سوا کوئی زنہار
اور ان کی مدح کو اہلِ سخن سمجھتے ہیں عار
سو اب یہ اپنی ثنا آپ کرتے ہیں ناچار

سب اہلِ عقل تو ہیں یک زباں طلاقت میں
یہ خود ستائی ہے نظم و بیاں کی شامت میں

(۱۳)

ثنائے نظم و سخن پر بھی کچھ نہیں موقوف
کہ ہیں یہ اپنی زباں سے بہر صفت موصوف
کبھی تو ذہن و ذکا قیصری پہ ہے معطوف
کبھی ہے فکر رسا فقر و فاقہ سے مالوف
جو دل میں آتا ہے بے اشتباہ بنتے ہیں
کبھی فقیر کبھی بادشاہ بنتے ہیں

(۱۴)

ہے صرف نحو عرب تو بہت بڑی اک چیز
نہیں قواعد اردو بھی جانتے یہ عزیز
نہ فارسی میں نہ ترکی میں ہے کچھ ان کو تمیز
مگر سخن ہے غلام ان کا شاعری ہے کنیز
انہیں سے پیکرِ نظم و بیاں پنپتے ہیں
یہ وہ ہیں جان فصاحت کو جو کلپتے ہیں

(۱۵)

ہے ذاکرین کے مجلس کے رقعے بھی نایاب
لکھے ہیں آپ نے اپنے بڑے بڑے القاب
وحید عصر، نہیں جن کا شش جہت میں جواب
بلند مرتبہ کیواں شکوہ عرش جناب

پیمبری میں تو اصلا نہ پیش و پس ہوتا
خدا یہ آپ کو کہتے جو دسترس ہوتا

(۱۶)

اگر کبھی یہ راہِ احتیاط پر آئے
کسی رفیق کی جانب سے رقعے چھپوائے
جہاں گئے بتفاخر وہ رقعے دکھلائے
یہ مدعائے دلی ہے بغیر فرمائے

نظر سے آپ گرائے ہوئے ہیں کیوں ہم کو
وہ قدرداں ہیں سمجھتے ہیں سب وہ یوں ہم کو

(۱۷)

بس اوجؔ بس یہ نصائح ہیں تیرے حق میں سم
بیاں معائب ابنائے جنس کا ہے ستم
ہے کہنے کے لئے کچھ اپنی داستاں کیا کم
یہ سب عیوب ہیں جس میں وہ روسیاہیں ہم

جو باخبر ہو وہ یوں بے خبر نہیں ہوتا
کہو ہزار ہمیں کچھ اثر نہیں ہوتا

درمیان سے میں نے ایک بند بھی حذف نہیں کیا ہے۔ اس تشبیب میں جدید موضوعات جس کثرت سے ملیں گے کسی دوسرے مرثیہ میں نہیں ملیں گے۔ مرزا اوجؔ کے بعد، مرثیہ میں سماجی تنقید کا عنصر واضح عنوانات کے ساتھ کم ہوا ہے زیادہ نہیں، مگر فنی پہلو پر نظر ڈالئے اور پہلے اس کا شمار کیجئے کہ کتنے مختلف مضامین زیر بحث آئے ہیں۔ دنیا کی بے ثباتی۔ طلبا میں احساسِ

ذمہ داری و تہذیب کا فقدان ۔ مادری زبان میں تعلیم حاصل کرنے کی نصیحت ۔ مرثیہ گو شعرا کا انداز تعلی اور ان کا منصب درستیٔ اخلاق سے بے بہرہ ہونا وغیرہ یہ تمام کے تمام مضامین ایک جھٹکے کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ ان کی آمد کے لئے ہمیں تیار نہیں کیا جاتا۔ یہ صحیح ہے کہ حسن ترتیب ہی سب کچھ نہیں ہوتا لیکن اس سے مرزا اوجؔ کے دماغ خالق ایجاد کے اس دلچسپ پہلو پر نظر پڑتی ہے کہ وہ ایک وقت میں ایک قسم کی جدت کو پیش کر سکتے تھے جس سے خیال گزرتا ہے کہ قدرت نے انہیں اصاغر شعرا کی سی صلاحیتیں بخشی تھیں مگر وہ اپنے اکتساب سے اکابر شعرا میں شامل ہو گئے۔

اس تجزیہ کے باوجود مجھے یہ گمان بھی رہا ہے کہ کوئی ایک واحد خیال مرزا اوجؔ کے ذہن میں پرورش پا رہا ہو گا جس نے ان کے اندر کے ذاکر حسینؑ اور سماجی نقاد دونوں کو جھنجھوڑا تھا۔ لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے میں دیکھا کہ عزاداری حسینؑ کے سبب ناجی ہونے کے تصور سے قوم ناجائز فائدہ اُٹھا رہی ہے اور شریعت کی گرفت ڈھیلی ہوتی جا رہی ہے تو انہوں نے خون حسینؑ کے عوض بخشش اُمت کے بے مایہ ہونے کا اقرار کر لیا۔ اوجؔ کا یہ ذہنی انقلاب کس مختصر عرصے میں رونما ہوا تھا اس کا اندازہ مرزا دبیرؔ اور مرزا اوجؔ کے کلام سے ظاہر ہوتا ہے۔

مرزا دبیرؔ کا مطلع ہے ؎ ناجی بخدا فرقۂ اثنا عشری ہے

مرزا اوجؔ کہہ رہے ہیں ؎

ہم سب لے کاش جہنم ہی میں جاتے مولا
پر نہ یہ داغِ جگر آپ اٹھاتے مولا
امن عصیاں سے نہ ہم حشر میں پاتے مولا
آپ غربت میں مگر سر نہ کٹاتے مولا

ہجرِ صُغریٰ کا نہ داغِ علی اصغرؑ سہتے
چین سے گھر میں سدا قبلۂ عالم رہتے
جیف اس وقت ہوئے کیوں نہ ہم اے شاہ کریم
جوشِ دل اب یہی کہتا ہے خدا اس کا علیم
نہ خلش اس میں رجا کی ہے نہ آمیزشِ بیم
نہ پئے دوریٔ دوزخ نہ پئے فوز عظیم
جب تو قاصر رہے پر آج نہیں قاصر ہیں
آپ کے دشمنوں سے لڑنے کو ہم حاضر ہیں

اس دوسرے بند میں مرزا اوجؔ نے جدید مرثیہ نگاری کے پورے سفر کو طے کیا ہے۔ انہوں نے عزاداریٔ حسینؑ کو محض مذہبی ملحوظات کی نظروں سے نہیں بلکہ انسانی حمیت کے احساس کے تحت دیکھنا چاہا اور جس بھرپور انداز میں جذبۂ نُصرت اور جوشِ عمل کی ترجمانی ہوئی ہے وہ ہمیں ایک لمحے کے لئے یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ بیسویں صدی کی مرثیہ نگاری کی حیثیت محض ایک بند کی صدائے بازگشت کی ہے اور اوجؔ کی اس تاریخی کامیابی کے سامنے متاخرین کی کامیابی جزوی نظر آتی ہے۔

(۲)

مرزا اوجؔ نے جدید مرثیہ کو صرف تحریک ہی نہیں دی انہوں نے اسلوب بھی دیا تھا۔ اس مضمون میں ان کے کلام کا جو نمونہ آپ نے دیکھا ہے اس سے آپ کو خود اندازہ ہو گیا ہو گا خصوصاً ایسے مصرعے توجہ طلب ہوئے ہوں گے۔ ؏

یہ وہ ہیں خود علویت گواہ جس کی ہے

اسلوب کا یہ نیا آہنگ ان کے اس مرثیہ میں سب سے زیادہ نمایاں ہے

ہے ع حق نے کیا کیا شرف اے خاکِ شفا تجھ کو دیئے

اس مرثیے میں خطابت کو ایک تکنیک کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ سب سے پہلے ارضِ کربلا کو مخاطب کیا گیا ہے ؎

مشعلِ طور ہے جادہ ترا ایمن صحرا
بلکہ ایمن سے کہیں بڑھ کے ہے روشن صحرا
بن عمراں کے خوزادے کا ہے مدفن صحرا
بارشِ رحمت باری سے ہے گلشن صحرا
جان آجاتی ہے خوشبو سے تری ہر تن میں
جنّت العدن کے ہیں پھول ترے دامن میں

دل سے کیوں خلق خدا ہو نہ طلب گاروں میں
عفو کی جنس ہے ارزاں تیرے بازاروں میں
مِصر کے تخت پہ یوسفؑ ہے خریداروں میں
چرخ چارم پہ ہیں عیسےٰؑ ترے بیماروں میں
چاک دامن ہیں گل ترکہ تری بو مل جائے
کیمیا چھانتی ہے خاک کہیں تو مل جائے

تیرے صاحب جو ہیں شاہنشہٴ عرش مقام
ان کی خدمت میں تو پہنچا مری جانب سے سلام
بے توسط مگر اب شوق کو ہے ذوق کلام
دور سے سر کو جھکائے ہوئے کہتا ہے غلام

السّلام اے شہ مظلوم امام ابن امام
عاشق صادق قیّوم ، امام ابن امام

غالباً یہ اردو مرثیہ میں پہلا مقام ہے جہاں بیان نے تسلسل واقعہ کے خطوط پر سفر نہیں کیا ہے بلکہ وفورِ جذبات کے دھارے پر۔ یہاں شاعر کا جذبہ جڑ پکڑ کر ہمارے سامنے پھلتا پھولتا نظر آتا ہے نامیاتی طور پر۔ بیانیہ مرثیہ اپنی الگ ترتیب و تہذیب رکھتا ہے۔ اوجؔ نے اس میں کچھ تصرف کر کے ایسی ترتیب پیش کی ہے جہاں ایک وسیع چوکھٹے میں مختصر حالات شہادت کو متوازی ترتیب کے ساتھ سجایا گیا ہے۔ اس طرح سے یہ ترتیب بیانیہ شاعری کے دائرے سے خارج بھی نہیں ہونے پاتی۔ اس کے علاوہ "بے توسط ذوق کلام" کا بھی کرشمہ ہے۔ ہر واقعہ کی تمہید میں جس انداز سے ایک شہید کے بعد دوسرے شہید کو پکارا گیا ہے اس سے ہمیں شہداء کے قربت کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ رعب کی جو کیفیت یہاں پیدا ہو جاتی ہے اس کی مثال زیاراتِ عاشورہ کی دعاؤں میں ملے گی اُردو مرثیہ کے سرمائے میں نہیں۔ اوجؔ ان چند خوش نصیب شاعروں میں ہیں جن کو قدرت نے یہ توفیق عطا کی کہ وہ مذہبی احساس کی مبادی لہر کو چھو لیں ؎

السّلام اے شرف نسل رسولِ عربیؐ
السّلام اے قمر منزل عالی نسبی
السّلام اے گہر قلزم والا حسبی
انت مولائیؑ وافدیک بامّی وابی

السّلام اے شہ دیں وارثِ دینِ اسلام
السلام اے شہ دیں نقشِ نگینِ اسلام

پو کے پھٹتے ہی ہوا دشت میں اک عالم نور
ذرے ذرے سے ہوا جلوۂ قدرت کا ظہور
سن کے آوازۂ تسبیح امام جمہور
حمد حق پر ہوئے مصروف درختوں پہ طیور
جو نہ خوش لحن تھے منقار تھے کھولے وہ بھی
دل پھڑکنے لگے اس طرح سے بولے وہ بھی

آپ کے چہرے کا رنگ اور بہار ایک طرف
آپ کا صوت دعا بانگ ہزار ایک طرف
مرغزار ایک طرف اور وہ کچھار ایک طرف
اور پیاسوں میں وہ پانی کی پکار ایک طرف
شور دریا سے وہ سب کشتۂ غم روتے تھے
پانی بہنے کی صدا سن کے حرم روتے تھے

حضرت عباس علمدار کی شان میں ؎

آپ کے روضہ کے نزدیک جو ہے روضۂ پاک
چھوٹے حضرت کی وہ درگاہ ہے تاجِ افلاک
کیا وفادار تھا وہ صاحب فہم و ادراک
ان کی خدمت میں تسنیم ہے غمناک
وہ نہ ہوتے تو نہ کچھ ہوتے وفا کے معنی
رہتے پھر کلمۂ اخلاص و وفا بے معنی

حیرت انگیز ہے جرأت کا فسانہ اس کا
سر جُھکاتے ہوئے وہ سامنے آنا ان کا
آپ سے رخصت جنگاہ وہ پانا ان کا
اور وہ ہنستے ہوئے میدان کو جانا ان کا
کئی دن پہلے سے شمشیر و سپر باندھے تھے
مرنے پر ساتویں سے چست کمر باندھے تھے

شہدائے کربلا کی خدمت میں ؎
شامل روضہ جو ہے گنج شہدا میں فدا
اسی جا دفن ہیں سب یاور و انصارِ خُدا
بھائی بھانجے بھتیجے رفقائے نجبا
پہونچے ان غازیوں کو ہدیۂ تسلیم مرا
حاملِ ملّت حق حافظِ قرآں یہ ہیں
گنج حق، مخزن دین، معدن ایماں یہ ہیں

چشم اسلام میں ہے آج تک ان کی پیکار
ان کی جرأت سے لرزتے ہیں عرب کے کہسار
ان کی تیغیں تھیں وہ خارا شکن و صاعقہ بار
آج تک گوش سماعت میں ہے جن کی جھنکار
اب تلک دیدۂ جوہر میں ہے صورت ان کی
تیغ اسلام کی صیقل ہے شجاعت ان کی

خواتین عصمت پناہ کے حضور سے

پہونچے ان بی بیوں کو اب مری جانب سے سلام
رہیں یثرب میں جو مجبور بہ رنج و آلام
مادر حضرت عباسؑ خجستہ انجام
آپ کی دختر بیمار و حزیں صغرا نام
ہائے کب آپ کے پاس اس کا عریضہ پہنچا
تھا در خلد پہ جب قافلہ سارا پہنچا

میں نے اقتباسات بہت طویل دیئے ہیں مگر چونکہ معراج الکلام بہت کمیاب ہے اسے زحمت نہیں رحمت سمجھئے۔ ہاں تو مرزا اوجؔ کے طرز تخاطب کے وہ کون سے عناصر ترکیبی تھے جنہوں نے ان کے کلام کو یہ جوہر عطا کیا؟ پہلے ان کے آہنگِ کلام کی عمومی صفت کو لیجئے جس کے بارے میں ہم مجملاً کہہ سکتے ہیں کہ اسلوب میں شعوری انداز کی جدت طرازی نہیں ملتی۔ یہ اس وجہ سے ہوا کہ اوجؔ سماجی اور سیاسی اعتبار سے کتنے ہی جدید ذہن کے مالک کیوں نہ ہوں ان کا مذہبی تصوّر غیر آلودہ رہا ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ امام حسین علیہ السّلام کی شخصیت کو محض سماجی اور سیاسی پیمانے سے تولنا تاریخی، مذہبی اور ادبی اعتبار سے عدم توازن پیدا کرنے کا سب سے آسان طریقہ ہے۔ انہوں نے شہدائے کربلا کے لئے جتنے القاب وخطابات استعمال کئے ہیں۔ وہ سب روایتی ہیں۔ ان روایتی القاب سے ہمارا مذہبی جذبہ چونکہ مانوس ہے اس لئے وہ فوری بیدار ہو جاتا ہے اور چونکہ یہ رزمیہ کی وسعت سے ہم آہنگ ہے اس لئے اسے گہرائی اور گیرائی بھی میسّر ہو جاتی ہے۔ اس مرثیہ میں اوجؔ نے دو، سالیب خطیبانہ اور بیانیہ کو تارِ حریر دو رنگ کی مانند

بن دیا ہے خطیبانہ حصے میناروں کی طرح ایسے سجے ہیں کہ منہ میں بات آتی ہے کہ اوج نے مرثیہ کے کلاسیکی قالب کا استعمال نہیں استحصال کیا ہے۔

(۳)

جدید مرثیہ کی موجودہ مقبولیت کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ مرزا اوج کو وہ شہرت نہ ملی جس کے وہ مستحق تھے اس کوتاہی میں قدیم وجدید شعراء برابر کے شریک ہیں۔ جہاں تک قدما کا تعلق ہے اس تغافل کی وجہ سمجھ میں آتی ہے۔ اولاً زمانے میں جو مذاق عام ہو رہا تھا اس نے زیادہ توجہ چمنستانِ انیس کی جانب مرکوز کردی۔ اور حقیقت یہ ہے کہ خاندانِ انیس میں باکمال حضرات بھی اس کثیر تعداد میں تھے کہ انیس کے رنگ کو مقبول کرنے میں دقت محسوس نہ کی گئی۔ نفیس تھے، وحید تھے پیارے صاحب رشید تھے۔ ادھر اوج تنہا دبستانِ دبیر کی نمائندگی کر رہے تھے اوج کے علاوہ باکمالوں میں شاد عظیم آبادی تھے جن کی شہرت واہمیت دبیر کے دبستانوں مرثیہ نگاری کی مقبولیت بڑھانے میں معاون ہوسکتی تھی مگر جاننے والے جانتے ہیں کہ خود عظیم آباد میں میر ذکی حسین نبیرۂ انیس نے شاد کی اہمیت کو واضح نہیں ہونے دیا تھا۔

دبستانِ دبیر کی گھٹتی ہوئی شہرت تسلیم مگر میں محسوس کرتا ہوں کہ اوج کو جو بھی شہرت نصیب ہوئی وہ دبستانِ دبیر کی بدولت تھی۔ انیسویں صدی کے لکھنؤ میں شاید اس کی صلاحیت نہ تھی کہ وہ مرزا اوج کی جدت کے پورے رخ کو سمجھ لے ورنہ غالباً لکھنؤ میں جدید مرثیہ کی مخالفت انیسویں صدی سے شروع ہو جاتی۔

قدما کا مرزا اوج کے ساتھ جیسا سلوک بھی رہا ہو معاصر شعراء کا تغافل زیادہ افسوسناک ہے۔

اساتذۂ عصر نے اپنے مراثی میں مرزا اوجؔ کی خدمات سے آگاہی کا ثبوت نہیں دیا ہے۔ جدید مرثیہ کے نگار خانے میں چراغ سے چراغ جلے ہیں ——— مگر اساتذہ عصر اور مرزا اوجؔ کا جو تعلق ہے وہ استاد وحشتؔ کے اس شعر کے مصداق ہے ؎

خیال تک نہ کیا اہلِ انجمن نے کبھی
تمام رات جلی شمع انجمن کے لئے

اس تغافل کی کیا توجیہ ہو سکتی ہے۔ بات یہ تھی کہ اوجؔ جدید ہیں کلاسیکی مرثیہ نگاری کے پسِ منظر میں ورنہ اعتقاداً بہت قدامت پرست تھے یہ دوسری بات تھی کہ اوجؔ کی قدامت پرستی اس عہد کے تمام مذہبی شعور سے زیادہ حقیقت آشنا تھی۔ شاید یہ ان کا سیاسی شعور تھا جو اس بے اعتنائی کا ذمہ دار تھا۔ ان کے مراثی میں عملی انقلاب کی ترغیب تو ہے مگر اوجؔ اسے آزادیٔ ہند کے نصب العین سے واضح طور پر منسلک نہیں کر سکے اس لئے جدید مرثیہ کا سطح میں قافلہ کنارے سے گذر گیا۔

میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ یوں جدید مرثیہ کے مبلغ اپنی انفرادیت محفوظ رکھنے میں کامیاب رہے مگر یہ انفرادیت کس قیمت پر حاصل کی گئی ہے اس کا اندازہ اساتذہ جدید کے کلام سے ہوتا ہے۔

⁂ ⁂ ⁂

ایجادِ شادؔ

جب اردو مرثیہ کا فروغ لکھنؤ کے باہر ہوا تو جن مقامات پر نئے مراکز قائم ہوتے ان میں سر فہرست شہر عظیم آباد تھا۔ اودھ کی تاراجی کے بعد انیسؔ و دبیرؔ یہاں مستقلاً عشرے پڑھا کئے اور اس شہر کی جوہر شناسی کے ہمیشہ معترف رہے۔

لکھنؤ اور عظیم آباد کے ربط کی داستان طویل ہے۔ عظیم آباد کے علاوہ بھی بہار کے دوسرے مقامات پر انیسؔ دبیرؔ و عشق کے ورثا، تقسیم تک آیا کئے یہاں بھی مرزا دبیرؔ کا چراغ پہلے روشن ہوا اور مقامی شعرا، کی اکثریت مرزا دبیرؔ کی شاگرد بنی۔ رفتہ رفتہ یہاں بھی مذاقِ زمانہ بدلا اور بعد میں میر ذکی حسین صاحب کی عظیم آباد میں بائیس سالہ طویل سکونت انیسؔ کے معیار سخن کی ترویج کی علامت بن گئی۔ عظیم آباد کی اس قدر دانی کا اثر تھا کہ اساتذہ لکھنؤ اپنے شہر کے باہر کسی مقام سے اس قدر مانوس نہ تھے جتنا کہ عظیم آباد سے۔ اس قدر دانی کی وقعت ان اساتذہ کے دل میں اس لئے بھی کہ یہاں کے شعرا، تقلید میں محتاط اور انفرادیت شناس تھے۔ عظیم آباد کی یہی صفت تھی جس نے اسے ایک مرکز کی سطح سے بلند کر کے ایک دبستان کی حیثیت دی۔

اس دبستان کے انفرادی نقوش سب سے واضح طور پر شاد عظیم آبادی کے کلام میں مرتب ہوتے۔ اساتذہ غزل میں شاد کی حیثیت مسلّم ہے علاوہ ازیں

انہوں نے نظم و نثر کے تقریباً تمام اصناف میں طبع آزمائی کی مگر غزل کے بعد جس صنفِ سخن میں انہوں نے سب سے زیادہ اہتمام کیا ہے وہ مرثیہ ہے یہ اہتمام تخلیقی بھی تھا اور تنقیدی بھی۔ شاد نے فکرِ بلیغ میں نظری اور عملی تنقید کا ایک گراں قدر کارنامہ چھوڑا جس کا تعلق خصوصاً مرثیہ نگاری سے تھا۔ مرثیہ میں شاد مرزا دبیر کے شاگرد تھے ان کی وضع داری نے انہیں دبیر سے وابستہ رکھا مگر انکی تنقیدی بصیرت نے جلد ہی انہیں انیس کا مداح بنا دیا تھا۔ اس صورتِ حال پر انہوں نے یوں روشنی ڈالی ہے۔

مرا کو در مراثی اوستاد است	دبیر نکتہ رس قدسی نہاد است
ولے چوں رہبر روحانیِ من	انیس آمد کہ بودہ جانِ ایں فن

(ندیم بہار نمبر ۱۹۳۳ء صـ۳۵۷)

شاد کا معیارِ سخن اور معیارِ اخلاق دونوں ہی بلند تھے جہاں ان کی مصلحانہ کاوش نے غزل کو داغ و امیر کی سوقیانہ روش سے نجات دلائی وہاں مرثیہ میں ان کی نگاہِ اصلاح طلب امور پر پہلے گئی اور انہوں نے اپنے استاد بھائی مرزا اوج مرحوم سے زیادہ شعوری طور پر اصلاح کے عمل کو رائج کیا، لیکن یہ ہماری ادبی تاریخ کا ایک حیرت انگیز کرشمہ ہے کہ مرثیہ میں شاد کی تخلیقی صلاحیتیں ان کی تنقیدی صلاحیتوں کے تا حیات تعاقب میں منزل سے دور رہیں۔ بقول انیسؔ

غلط یہ لفظ یہ بندش بُری یہ مضموں سُست
ہنر عجیب ملا ہے یہ نکتہ چینوں کو

شاد نے اپنی تنقیدی بیداری کا حال تفصیلاً بیان کیا ہے۔

" رستے میں تعریفیں کرتے چلے۔ آخر کہا سب سچ ہے کہ بے مثل کلام ہے مگر مرثیہ کی اصلیت قائم نہیں رہتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی ہندوستانی رئیس کے

ساتھ یہ واقعہ پیش آیا ہے۔ اہلبیت کی رفتار و گفتار سے کم بحث رہتی ہے۔ میں نے زبانِ حال کی بناء پر اس کا جواب دیا مگر انہوں نے نہ مانا۔ خود اپنی جگہ پر غور کیا تو اس نتیجہ پر پہنچا کہ زبانِ حال وہیں تک درست کر سکتی ہے کہ اصل حالت بدلنے نہ پائے مثلاً ایک صابر کا ہم واقعہ لکھیں تو ہمارے طرز سے یہ نہ معلوم ہونا چاہیئے کہ وہ بے صبر ہو گیا یا کوئی فعل اس سے بداخلاقی کا ہوا۔ اگر زبان حال تحت میں روایاتِ صحیحہ کے ہو تو البتہ، ورنہ صرف ابکا کے لئے زمین و آسمان کے قلابے ملا دینا کیا معنی؟

حسبِ معمول صبح کو میر انیسؔ کے یہاں گیا تخلیہ تھا۔ اس لئے مولوی محمد یحییٰ صاحب کی بات کا اعادہ کیا۔ میر صاحب نے فرمایا کہ سب یونہی کہتے ہیں ہیں ایک مجھ پر کیا؟ دوسرے جو صاحب یہ الزام دیتے ہیں تب جانوں کہ دس بند مبکی کہہ کر دیکھیں کہ اصلیت قائم رہنے پر بھی ابکا اس میں رہتا ہے کہ نہیں۔ میں نے سوچا روایاتِ صحیحہ میں اثر نہ ہو کیا معنی؟

("فکر بلیغ جلد دوم المعروف بہ پیمبران سخن لاہور ۲۶۶ - ۲۶۴")

تنہا شادؔ کے اس اعتراض کی تکرار مرثیہ کی جدید تنقید کی اساس بنی ہے۔ اسی نے شادؔ کو اصلاح مرثیہ پر آمادہ کیا۔ غزل میں شادؔ کی مصلحانہ روش جس سے انہوں نے داغؔ و امیرؔ کے سوقیانہ اثر کو ختم کیا بہت نمایاں اور کامیاب تھی۔ چونکہ شادؔ کی قدرتِ بیان داغؔ و امیرؔ سے بدرجہا بلند تھی اور اصلاح کا عمل ضمنی مگر کارگر تھا لیکن مرثیہ میں قوتِ بیان کا معیار بھی زیادہ بلند تھا اور اصلاح کا دائرہ عمل بھی زیادہ وسیع تھا۔ اس لئے شادؔ مرثیہ میں اپنی غزل جیسا معیار پیش نہ کر سکے۔ غزل سے مرثیہ کا سفر دیگر اساتذہ نے کامیابی سے طے کیا تھا اور ان خارجی وجوہ کے علاوہ کوئی داخلی وجہ نہ تھی کہ شادؔ کے حصے میں یہ کامیابی نہ آتی مگر ایک تیسرا عنصر درمیان میں آگیا۔

عظیم آباد کی دوسری مشہور شخصیت پروفیسر کلیم الدین احمد نے اس بات پر افسوس کا اظہار کیا ہے کہ ہمارے اساتذہ نے غزل کہہ کر اپنی صلاحیتیں ضائع کیں ورنہ وہ اعلیٰ درجے کے نظم گو ہوتے۔ کلیم الدین احمد نے غزل کے متعلق بہت غور و فکر سے کام لیا ہے اور اسلوبی ارتقا کے جس تناظر میں انہوں نے غزل کو نیم وحشی صنف سخن کہا ہے اس سے میں متفق ہوں۔ غزل کے امکانات پر بحث کرتے ہوئے انہوں نے کہا تھا غزل، غزل مسلسل بن سکتی ہے، قطعہ بند بن سکتی ہے اور نظم بن سکتی ہے۔ لیکن انہوں نے اس عمل کی نشاندہی نہیں کی ہے جس سے غزل سے نظم کا سفر فطری اور ارتقائی سہولت کے ساتھ طے کیا جاسکے۔ یہی نہیں خود شاد کے ضمن میں انہوں نے اس عمل کو پیچیدہ کر دیا ہے۔

کلیات شاد کو مرتب کرتے وقت انہوں نے شاد کی ایک نظم بعنوان "تغیرات عالم، مشمولہ" سرِ دشتِ ہستی" کو ان کے دفتر غزلیات میں شامل کر دیا ہے پہلا شعر ہے ؂

کسی زمیں پہ ہوا ایک باغباں کا گذر
چمن بنائیں یہاں، دل کو یہ خیال ہوا
(کلیات شاد جلد اول ص ۴۳۱)

اگر اسلوبی ارتقا کا رخ غزل سے نظم کی جانب ہے تو ظاہر ہے کہ غزل مسلسل یا قطعہ بند کو حصہ نظم میں جگہ دینی تھی نہ کہ برعکس۔ کلیم الدین احمد نے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچا دی ہے کہ شاد نے عمداً غزل میں تسلسل کو روا رکھا مگر انہوں نے یہ نہیں دیکھا کہ شاد کی مسلسل غزلیں ان کی نظموں سے مزاجاً مختلف ہیں۔ شاد کی نظم کو ان کی غزل کی تدریجی شکل کہنا مشکل ہے۔ یہ سوال اس لئے اہم ہے کہ جو چیز شاد کی غزل اور مرثیہ کے درمیان حائل ہوتیں وہ ان کی نظم نگاری تھی۔

شاؔد نے نظم کے دو مجموعے چھوڑے۔ "سرِ دش ہستی" اور "فروغِ ہستی"۔ سرِ دش ہستی میں قطعات شامل تھے اور قالب میں تنوع تھا۔ اس عہد کی بعض نظموں نے درسی کتابوں میں جگہ پائی تھی۔ مثلاً مجھے یاد ہے ؎

شاؔد اٹھئے کہ شب آخر ہے اب　　نورِ مہتاب سے ظاہر ہے اب

کم نہیں پانچ چھ گھنٹے سونا　　ہے بُرا وقت کا ضائع ہونا

اس قسم کی مکتبی نظموں میں وہ اسمٰعیل، سرؔور، چکبست سے کسی طرح کم نہیں زبان کے لوچ اور بیان کی سادگی میں شاؔد کی انفرادی شان نمایاں ہے مگر دوسرے مجموعے "فروغِ ہستی" میں دنیا ہی بدلی نظر آتی ہے اس میں آخری چار نظموں کو چھوڑ کر جو بہت مختصر ہیں تمام نظمیں مُسدس کے قالب میں اور تمام ہی ملّی یا فکری انداز کی ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب شاؔد علی گڑھ کی تحریک کے سخت حامی تھے اور ملّی فکر رکھنے والے جدید شاعروں سے متاثر تھے۔ شاؔد کا نانہال پانی پت تھا اور حاؔلی ان کے عزیز تھے۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ کسی تحریک میں شمولیت سے انفرادیت پر جو حد بندی قائم ہوتی ہے شاؔد نے اس سے زیادہ اپنا دامن کشادہ کر دیا اور تقلید کا انداز مستحکم ہو گیا۔ حاؔلی کے اثر کا "فروغِ ہستی" کے مقدمہ نگاروں کو شدت سے احساس ہے۔ جناب حمید عظیم آبادی مرحوم نے حاؔلی اور شاؔد کے ہم مضمون بند پیش کئے ہیں۔ ان میں سے دو مثالیں آپ بھی دیکھئے ؎

حاؔلی

چلن ان کے جتنے تھے سب وحشیانہ
ہر اک لُوٹ اور مار میں تھا یگانہ
فسادوں میں کٹتا تھا ان کا زمانہ
نہ تھا کوئی قانون کا تازیانہ

حد تھے قتل و غارت میں چالاک ایسے
درندے ہوں جنگل میں بے باک ایسے

شاؔد

جاہل تھے بات بات پہ لڑنے کی تھی ترنگ
کٹتے تھے لڑ کے سب پہ لڑائی سے تھے نہ تنگ
دل میں ہمای کی جو رہتی تھی اک امنگ
تھے سب زباں دراز و سیہ کار و خانہ جنگ

برپا ذرا سی بات پہ برسوں لڑائی تھی
ہنگامہ تھا قبیلوں میں زور آزمائی تھی

حاؔلی

وہ دنیا میں گھر سب سے پہلے خدا کا
خلیلؑ ایک معمار تھا جس بنا کا
ازل میں مشیعت نے تھا جس کو تاکا
کہ اس گھر سے اُبلے گا چشمہ ھدیٰ کا

وہ تیرتھ تھا اک بُت پرستوں کا گویا
جہاں نامِ حق کا نہ تھا کوئی جویا

شاؔد

کعبہ کہ جس کے بانیٔ اوّل ہوئے خلیلؑ
ذکر خدائے پاک کی کوئی نہ تھی سبیل
عزیٰ ولات رتبے میں دو بُت جو تھے جلیل
خالق وہی تھے اور وہی ہر بات کے کفیل

بُت تھے بہت سے گو کہ اسی اونچ نیچ میں
ان دو کو رکھ دیا تھا مگر سب کے بیچ میں

شاؔد کے پہلے بند میں ان کی ہم بزمیٔ انیسؔ و دبیرؔ حاوی ہے اور اس مقام پر وہ حالیؔ سے بڑھ گئے ہیں۔ دوسرے بند میں رزمیہ آہنگ تو برقرار ہے لیکن نئی حقیقت کی تلاش کا نتیجہ "دندانِ تو جملہ در دہان اند" کی شکل میں نکلا ہے جس سے مطلوبہ طنزیہ اثر ہو گیا۔ اس کی اگلی منزل پر حالیؔ مکمل طور پر انیسؔ پر غالب آ گئے ہیں ؎

غیروں میں جائیں یہ نہ ہوئی احتیاج تک   نسخہ وہی ہے

غرضیکہ شاؔد کا اسلوب نظم گوئی کے وقت شکست و ریخت کا شکار ہو گیا اور اسلوب کے اس انتشار کا سلسلۂ دراز اس لئے ہو گیا کہ ایک اعلیٰ شاعر نے ایک ادنیٰ شاعر کی تقلید گوارا کی۔ شاؔد کا یہی اسلوب جو نظم میں تعمیر ہوا ان کے مرثیہ کا اسلوب بنا اور باوصف اس زبردست تنقیدی بصیرت کے جو شاؔد کے یہاں تھی مرثیہ کے فنکار کی حیثیت سے ان کو درجہ دوئم میں محدود کر دیا۔ مرثیہ کے کلاسیکی عناصر اور نظمیہ عناصر کا یہ پہلا باہمی عمل تھا جو توازن سے محروم رہا۔

بہت ممکن تھا کہ شاؔد سیاسی اور سماجی موضوعات سے نکل کر فکری مضامین میں آزادانہ روش اختیار کر کے اپنے آپ کو پا لیتے مگر یہاں بھی ایک خارجی اثر حائل ہو گیا اور صفیرؔ بلگرامی مرحوم سے مسابقت کے عمل نے شاؔد کو اس راہ پر گامزن کر دیا جو بصورت دیگر اُن کے لئے قابلِ اعتنا نہ ہوتی۔

جناب صفیرؔ بلگرامی کے مراثی محفوظ ہیں مگر زیورِ طبع سے آراستہ نہیں ہوئے لیکن جو نمونہ ڈاکٹر ظفر اوگانوی نے اپنے تحقیقی مقالے "صفیرؔ بلگرامی" میں دیا تھا اس سے پتہ چلتا ہے کہ صفیرؔ مرحوم کے مراثی میں ثقالت و آورد کا عمل شاؔد سے بھی زیادہ گہرا نظر آتا ہے ؎

جو لوگ آسمان کے قابل رہے مدام
کہتے ہیں آسماں کو نہیں خرق والتیام
عقلِ سلیم والوں کو ہے اس جگہ کلام
پیشِ خرد محال بھی ہیں یہ علے الدوام

واقف نہیں اصولِ حکیماں کے طور سے
سمجھیں اسے دلیل سے اور دیکھیں غور سے

دو قسمیں ہیں محال کی پیش ذوی العقول
جو اہلِ فہم میں نہیں اون کو کبھی عدول
اک ہے محال عقل کہ وہ خود ہے بے اصول
جس امر میں خرد نہ کبھی کر سکے شمول

عقلِ سلیم اس میں شریکِ جدال ہے
جو ہے محال عقل میں وہ بس محال ہے

مرثیہ معراجیہ
"صفیر بلگرامی"

ڈاکٹر ظفر اوگانوی . کلکتہ سنہ ۱۹۷۶ء ص ۲۱۲

محققین ادب برسوں سے اس مسئلہ میں اُلجھے ہوئے ہیں کہ آیا صفیر بلگرامی شادؔ کے استاد تھے یا نہیں گرچہ سوال یہ ہے کہ صفیر شادؔ کے استاد ہونے کے اہل تھے بھی یا نہیں۔ مندرجہ بالا ثقالت کے پیشِ نظر اسے اگر شادؔ کا اثر مانا جائے تو شادؔ بجائے شاگرد کے استاد ثابت ہوتے ہیں اور اگر صفیر کا اثر ہے تو "گر ہمیں مکتب و ہمیں ملا" کا فقرہ زبان پر آتا ہے۔ فکری شاعری کی طرف شادؔ کا میلان فطری تھا اور نظم کی صنف میں اس کا امکان بھی وسیع ہو گیا تھا۔ مراثی شادؔ "شہیدانِ رضا" کے مرتبین

نے سب سے زیادہ زور اسی پہلو پر دیا ہے اور افسوس ہے کہ یہی مراثی شاؔد کا سب سے کمزور پہلو ہے اس ضمن میں مرتبین نے دو مرثیے بطور نمونہ پیش کئے ہیں۔

۱. ع اے دستِ فکر، کھول مُرقع خیال کا

۲. ع دوستی کیا ہے عجب نعمت ربانی ہے

پہلے مرثیہ کا چہرہ دیکھیں ؎

اے دستِ فکر، کھول مرقع خیال کا
جلوہ دکھا عروس بہشتی جمال کا
دھیان ابتداء سے ذہن میں رکھ لے مآل کا
پردہ ہٹا دے ریب و شک واحتمال کا
اگلے سبق پڑھے ہوئے شاید نہ یاد ہوں
دلوا دے یاد تا حکما، سُن کے شاد ہوں

ہو جس میں ابتذال وہ مضموں نہ باندھنا
ہو پست و پائمال وہ مضموں نہ باندھنا
عقلاً جو ہو محال وہ مضموں نہ باندھنا
ہو جس پہ قیل و قال وہ مضموں نہ باندھنا
باتیں وہ کیا کہ جان سخن جن میں کچھ نہ ہو
مضموں کی حرف ڈھانچ ہو باطن میں کچھ نہ ہو

پتہ نہیں یہ کس درجے کے استاد کا فیض ہے جو یوں بالاستعاب ظاہر ہوا

تحصیل فن میں دل کی نکالا کئے ہوس
چھانا الٰہیات کے کوچے کو دس برس
شرحیں پڑھیں مسائل عرفاں کی آٹھ دس
کرتا رہا ریاض جہاں تک تھا دسترس

اس پہ بھی یوں ہوں باختہ دل اس زمانے میں
جس طرح حیرتی کوئی آئینہ خانے میں

سمجھ میں نہیں آتا کہ اوق فلسفیانہ مسائل مدرسۂ سلیمانیہ کی فہرست نصاب میں کیسے سما گئے۔ جہاں علم وادراک کا پیمانہ اس قدر سطحی ہو وہاں شاعری کے امکانات معلوم۔ پھر یہ تلقین بائیس بند پر پھیلی ہوئی ہے۔ طوالت نے اکثر مقامات پر مراثیٔ شاد کی تاثیر کو مجروح کیا ہے۔ اسی مرثیہ کا مرکزی مقام اُنیس بند کے مکالمے پر مشتمل ہے۔ منظر یہ ہے کہ امام عالی مقام پشت فرس پر سوار ہیں اور عشق وعقل کا مکالمہ شروع ہوتا ہے۔ جگہ جگہ سے بند ملاحظہ ہوں ؎

کہتی ہے عقل حد سے بڑھے بانیٔ ستم
جائز نہیں سکوت کہ ہے تاب ضبط کم
کہتا ہے عشق میں تو سمجھتا ہوں مغتنم
جی بھر کے یہ ستائیں کچھ اس کا نہیں الم
کہتی ہے عقل حد ہے کہ پانی بھی بند ہے
کہتا ہے عشق پیاس مجھے خود پسند ہے

کہتی ہے عقل چور ہیں غم سے دل وجگر
لاشیں پڑی ہیں خاک پہ پیاروں کی خوں میں تر
کچھ کم نہیں ہے صدمۂ مرگِ جواں پسر
کہتا ہے عشق آپ پر اس کا نہیں اثر
اس غم کدے سے جانبِ خلدِ بریں گئے
جس سرزمیں سے آئے تھے عاشق وہیں گئے

اس بیت کی چستی سے کسے انکار ہے مگر آگے دیکھئے ؎

کہتی ہے عقل صلح کا اب کیا نہیں محل
خاصانِ حق نے بھی تو کیا ہے یہی عمل
بچے بھی عورتیں بھی ہیں ہمراہ ہے یہ بل
کہتا ہے عشق رہگذر دوست ہے سنبھل
سالک کی یاں نگاہ قضلو قدر پہ ہے
کچھ بھی ڈگیں جو پاؤں تو الزام سر پہ ہے

کہتی ہے عقل یاد تو کر قصۂ حسنؑ
راضی مصالحت پہ ہوئے کیوں شہِ زمن
کہتا ہے عشق سوچ لے پہلے تو کر سخن
مخفی ہے اس میں رازِ خداوند ذوالمنن
صلح حدیبیہ میں بتا کیا صلاح تھی
جو واں فلاح تھی وہی یاں بھی فلاح تھی

یہ بدعتیں نہ آئی تھیں حاشا بروئے کار
اس وقت امیر شام کا اسلام تھا شعار
ہر طرح قبل و بعد کے نقشے دکھا گئی
وہ صلح اس وغا کے لئے کام آ گئی

یہ بیت بھی کس قدر ارفع و اعلیٰ اور جدید آہنگ کے قریب ہے اگر شاد ہمواری کے ساتھ اس معیار پر قائم رہتے تو وہ اپنے مقصد سے عہدہ برآ ہو جاتے لیکن افسوس کہ اس بیت کے فوراً بعد شاد بے حد رسمی اور پامال توجیہات کی طرف آ جاتے ہیں ؎

صندل رگڑ نہ کھائے تو خوشبو نہ ہو عیاں
بے آگ پر جلے ہے صفت عود کی نہاں
دل سے گلوں کے پار نہ سوزن کی ہو سناں
کیوں کر ہو جا کے زیب گلوئے پری خاں
موتی بغیر بیدھے ہوئے کب ثمیں بنا
لعل آفتوں کو جھیل چکا تب نگیں بنا

اور اس استدلال کا اختتام دیکھئے۔ قوانین فطرت اٹل ہیں اور بے وجہ بدلے نہیں جا سکتے۔

قانون قطرتی ہیں دو عالم کے کارساز
بے وجہ توڑنا کبھی اس کا روا نہیں
قانون اپنے آپ خدا توڑتا نہیں

جذبات کی سطحیت محتاجِ بیاں نہیں۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ شادؔ نے جب بیانیہ خاکے میں تصرّف کیا اور داخلی رزم آرائی کی جگہ نکالی تو ان کو احساس نہ رہا ہے کہ یہ الہام کا مقتضی ہے۔ دوئم شادؔ کے زمانے میں نظم نے وہ منزلیں طے نہیں کی تھیں کہ وہ کسی طویل نظم کے قالب کی نقاشی کا شعور پیدا کر سکے۔ عشق اور عقل تجریدی اشیاء ہیں ان کا مکالمہ لازماً مصنوعی ہوتا۔ یقیناً تصنع کو فطری بنانا کمالات شاعری سے بعید نہیں اور یہ مکالمہ بحیثیت امکان یکسر رد نہیں کیا جا سکتا لیکن ایسے میں کسی شاعر کی اعلیٰ ترین صلاحیتوں کی آزمائش ہوتی ہے، اور یہاں شادؔ نے ایک مصنوعی خاکے میں جو رنگ بھرا وہ ثقالت و آورد کا تھا نتیجتہً ایک بہت بڑی کوشش کو ایک بڑی ناکامی سے ہمکنار کر دیا ہے۔

اس ضمن میں دوسرا مرثیہ حضرت حبیب ابنِ مظاہر رضی اللہ عنہ کے حال کا

ہے اس مرثیہ کے بارے میں مرتبین کا یہ دعویٰ ہے کہ دوستی کا فلسفہ زیر بحث آیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شادؔ نے تمہید میں اس صفت کو بیان کیا ہے جو ممدوح کی خصوصیت خاصہ ہے۔ لیکن اس صفت کی تشریح میں کوئی ندرت نظر نہیں آتی کہ اسے فلسفے کا درجہ دیا جائے مجھے شبہ سا ہے کہ مقدمہ نگاروں کے ذہن میں فلسفہ کا تصور افلاطون یا فارابی کا پروردہ نہیں ہے بلکہ نظیر اکبر آبادی کا پروردہ ہے جن کے کلیات میں روٹی کی فلاسفی اور تندرستی کی فلاسفی کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ شادؔ کے سامنے کوئی فلسفہ نہیں تھا خود انیس کی مثال تھی جنہوں نے سب سے پہلے مبصرانہ پیرایۂ اظہار کی نشاندہی کی تھی۔

ع ہوتے ہیں بہت رنج مسافر کو سفر میں

ع راحت کوئی دنیا میں بسر سے نہیں بہتر

بہرحال چہرہ ملاحظہ ہو

دوستی کیا ہے عجب نعمت ربّانی ہے
ہیں جہاں تک صفتیں سب میں یہ لاثانی ہے
کامل انسان ہے وہ اس وصف کا جو بانی ہے
یہی پائندہ ہے اور سارا جہاں فانی ہے
پست زرفعت افلاک ہے اس کے آگے
یہ وہ دولت ہے کہ سب خاک ہے جسکے آگے

صاف ہو جائیں نہ کیوں عشق کی راہیں اس سے
وہ بھی مل جاتی ہے جس چیز کو چاہیں اس سے۔
عرش اعظم پہ سرفراز ہیں آہیں اس سے
پاک ہو جاتی ہیں مل مل کے نگاہیں اس سے

دوستی فرد ہے پامردی و غم خواری میں
رہتی ہے عشق سے خاقاں کی جلوہ داری میں

وہ حبیب ابن مظاہر ساجری باتوقیر
فرد تھا کل عربستان میں کوفے کا امیر
سر سے لے پاؤں تلک مہر و وفا کی تصویر
کیا جواں مرد تھا، کیا عاشقِ دیں تھا یہ پیر
ذکر اب دوستیٔ باطن و ظاہر کا سُنو
غور سے حال حبیبؓ ابن مظاہرؓ کا سنو

دعوائے تفلسف سے قطع نظر یہ بند حسنِ بیاں سے خالی نہیں مگر خاص جدت نہیں اور افسوس کہ یہ معیار بھی ہمواری کے ساتھ برقرار نہیں رہتا۔ یہ شاؔد کے ان مساعی میں شمار ہوتے ہیں جو انہوں نے مذاق عام کے پیش نظر کیے تھے۔ شاؔد کو احساس تھا کہ ان کا رنگ جدید قبول عام حاصل نہیں کر رہا ہے ؎

اے قلم عام طریقے کے بھی لکھ ایسے بند
سُن کے احباب بہرطور کریں جن کو پسند
پیرویٔ روش خاص کی کوشش تا چند
کھینچ شمشیر دکھا سرعت رفتار سمند
کیا کروں کیا نہ کروں دل میں ثنا خواں اسکے
ابھی کثرت سے ہیں اس قوم میں خواہاں اس کے

اس "عام طریقے" میں رسمی عنوانات کے تحت شاؔد کے مساعی دیکھیں ؎

تلوار

بجلی سی کوندتی نظر آئی نکل گئی
مہماں سرائے تن میں در آئی نکل گئی

سر میں سمائی تا کمر آئی نکل گئی
گھوڑے کو کاٹتی اُتر آئی نکل گئی

ہر دم نئی ادا تھی جفا جو کے چال میں
مچھلی تڑپتی پھرتی تھی لوہے کے جال میں

حضرت عونؑ و محمد کے نیمچوں کی شان سے

ان نیمچوں میں شعلہ فشانی غضب کی تھی
روحیں رواں دواں تھیں روانی غضب کی تھی
سب کٹ رہے تھے تیغ زبانی غضب کی تھی
بل ابروؤں پہ تھے یہ نشانی غضب کی تھی
جن دو پہ وار چل گئے ان کے وہ چار تھے
کہنے کو نیمچے تھے مگر ذوالفقار تھے

اور یہ تشبیہہ

دیکھے گا نیمچے نہ کوئی اس جمال کے
ٹکڑے چمک رہے تھے ہوا پر ہلال کے

رجز

حاصل ہے میرے باپ کو عالم میں برتری
تابع ہیں میرے حکم کے انس و جن و پری
سیف خدا و وارث شمشیر حیدری
دیں پرور و مجاہد میدان صفدری
یہ سب ہیں مطیع یہ شرف اس خاندان کا ہے
بیرالعلم میں شور ہماری اذاں کا ہے

حضرت حبیب ابن مظاہر کا رجز

روک کر رخش کو کس غیظ سے یوں پکارے
جا چھپا او پسر سعد کہاں جی ہارے
تو تو کیا چیز ہے کشتوں کے کروں پشتارے
کیا فقط دیکھنے بھر کے ہیں یہ ساماں سارے
یوں مٹا دوں کہ نہ ملے پھر نشانی تیری
لے نکل غول سے دیکھوں تو جوانی تیری

اس آخری مصرعے کی بے ساختگی اور حسن کا کیا کہنا۔

گھوڑا

وہ انکھڑیاں سیاہ و دل آویز و پُرخمار
وہ تھوتھنی کہ جس پہ گل ارغواں نثار
جُھک جُھک کے وہ لگام چبانا بصد وقار
بے اختیار دیکھنے والے کو آئے پیار
پاؤں لاشوں پہ بصد غیظ وہ دھرتے جانا
ہر قدم یال کا گردن پہ بکھرتے جانا

کلاسیکی انداز کے یہ بند روانی چستی اور تشبیہات کی ندرت، سب سے مُزیّن ہیں۔ جہاں انیس کی گرفت اسلوب پر نظر آتی ہے۔ وہاں زبانِ شاد کے جوہر کھلنے لگتے ہیں وہ اپنے مراثی کے تقلیدی حصّوں میں زیادہ کامیاب رہے ہیں اگر اعلیٰ امشق ان کی جدت کی پیش رو ہوتی ہے اس میں شک نہیں کہ شاد اپنی فکر کو تابناکی بھی دے جاتے مگر انہوں نے عرصۂ دراز تک مرثیہ کہنا ترک کردیا تھا اور جدت کے وقت شاد

کے مزاج میں کتنی تبدیلی آئی تھی وہ ان کے مراثی کے ساقی نامے سے ظاہر ہے۔

مخفی لگی لگائی تو ہوگی وہی سہی

خم میں بچی بچائی تو ہوگی وہی سہی

اس بیت میں جزیاتِ شاد کی شوخی بھی گراں ہے اب اگلے مصرعے کے سوقیانہ طریق پر غور کریں کہ جس شاد نے غزل میں شائستگی کا معیار قائم کیا اسکے مرثیہ میں یہ انداز آگیا ہے ع

بس بس کا لے نہ نام مری جان پلائے جا

شاد نے انیس پر اعتراض کے ساتھ تصحیح کی جو کوشش کی ہے اس میں بھی بعض مقامات پر ان کو کامیابی ہوئی ہے اور بعض مقامات پر ناکامی۔ کلام انیس کے ذیل میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ باوجود طویل اخلاقی نظمیں لکھنے کے انیس نے نصیحت کے بہت باسلیقہ پیرائے دریافت کئے تھے۔ جن میں سے ایک معروف اور دل پذیر پیرایہ بچوں سے گفتگو کا نکالا تھا۔ خصوصاً علم کے سلسلے میں حضرات عونؑ و محمدؑ سے جناب زینبؑ کی گفتگو مراثی انیس کے مشہور مقامات میں سے ہے۔ اب اسی منظر کو ایک دوسرے رخ سے شاد کے یہاں دیکھئے۔ فرزندان حضرت عباسؑ اپنی والدۂ ماجدہ سے مخاطب ہیں۔ مطلع ہے ع

اے طبع خسروانِ ادب سے خراج لے

اے لیجئے وہ آگئے بابا پہ میں نثار

وہ دیکھئے جھکے پئے تسلیم چند بار

رائت اٹھا رہے ہیں وہی شکر کردگار

دل کو قلق ہے آپ جو روتی ہیں بار بار

اب روکئے خدا کے لئے اضطراب کو

بابا علم لئے ہیں مبارک جناب کو

شاد نے مناظر صبر و استقلال دکھانے میں جدت سے کام لیا ہے اور یہاں ان کے قدم نسبتاً زیادہ جمے ہوئے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ علم کے سلسلے میں ایک روایت کے بجائے اسی انداز کی دوسری روایت نظم ہوگئی ہے مگر بہرحال شاد نے ترقی کی طرف سفر شروع کر دیا تھا۔ اسی مرثیہ میں حضرت عباسؑ کا مکالمہ دیکھیے کہ شاد المیئے کے انسانی گوشوں کی ترجمانی میں بھی بند نہیں تھے۔

خیمے میں میری لاش جو لائے امامؑ دیں
ہٹ جائیو خدا کے لئے تم الگ کہیں
بچوں کا بھی قیام مناسب وہاں نہیں
نازک ہیں پھول سے بھی زیادہ یہ نازنیں
کیوں کر سہیں گے اس الم دل خراش کو
دیکھا نہیں کبھی کسی زخمی کو لاش کو

کیا بلحاظ زبان اور کیا بہ لحاظ بیان یہ بند اس بات کو عیاں کر رہا ہے کہ شاد یہاں مرثیہ گوئی کی فطری صلاحیت تھی مگر وہ جدید عناصر اور اپنی جدت کو اپنی تخلیقی عمل سے ہم آہنگ نہ کر سکے اس لئے ایک طرف آورد و تصنع نے راہ پائی اور نصیحت کی مناسب اور فنکارانہ نشست سے ان کا کلام محروم ہوگیا۔ ایک مثال دیکھئے امام مظلومؑ، جناب زینب عالی مقام سے ہم کلام ہیں ؎

بولے بہن کو دیکھ کر مضطر شہِ ھُدا
رکھو نظر بہ جانب تقدیرِ کبریا
بیٹی بتول پاک کی تم ہو یہ میں فدا
زینبؑ یہ اضطراب کُجا اور تم کُجا
گر آگئی ہو موت تو چارا نہیں کوئی
بندے ہیں اختیار ہمارا نہیں کوئی

مرنے سے خوف جہل ہے اے بنتِ مرتضےٰؑ
خاصانِ رب کو ایسی جہالت نہیں روا
خالق ہے سب کی موت کا جب کہ وہی خدا
انساں کو تب خدا کی مشیت میں دخل کیا
خلاقِ کائنات ہے پروردگار ہے
ہم اس کے بس میں ہیں، ہمیں کیا اختیار ہے

ع مرنے سے خوف جہل ہے اے بنتِ مرتضےٰؑ۔ کوئی لہجہ اس سے زیادہ سرپرستانہ ہو سکتا ہے؟ ثانیاً انہوں نے صبر و استقلال کو امامؑ ہمام کی طرف مرکوز کر کے مجموعی تاثر کو صبر و استقلال سے خالی کر دیا ہے جو شادؔ کے منشا کے خلاف ہے۔ اس پر طوالت مستزاد۔ یہ یہ تلقین بائیس بند پر محیط ہے اور یہ خرابی شادؔ کے شوق فلسفہ نے پیدا کی ہے۔ جہاں جہاں شادؔ اس اثر سے آزاد رہے ہیں وہاں وہاں انداز فطری ہے بچوں سے گفتگو کو نصیحت کا فطری پیرایہ کہہ کر میں کوئی کلیہ پیش نہیں کر رہا ہوں لیکن حقیقت یہ ہے کہ شادؔ نے اپنے سب سے زیادہ فطری مکالمے بچوں کے حوالے سے نظم کئے ہیں۔ جنابِ زینبؑ کی اپنے صاحبزادوں سے گفتگو دیکھئے ؎

نکلے اگر رجز بھی زباں سے تو لاجواب
گویا کہ لفظ لفظ فصاحت کی ہو کتاب
دشمن سے یوں زبان سے نہ کرنا کبھی عتاب
دینا زبانِ تیغ سے ہر بات کا جواب
بخشیں طویل ہوں یہ شرافت سے دور ہے
جاہل سے تم کو ردّ و بدل کیا ضرور ہے

شادؔ نے اپنے مرثیہ ع جب چرخ پر جنودِ سحر کا علَم کھُلا کے بابت دعویٰ کیا

ہے کہ جب خان بہادر خیرات احمد صاحب مرحوم نے اس مرثیہ کو پڑھا تو لوگوں کو میر انیسؔ کے کلام کا اشتباہ ہوا۔ شادؔ کے اس دعوے کو ڈاکٹر صفدر حسین نے شبہ کی نظر سے دیکھا ہے مگر ذیل کے بند دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ مراثیٔ شادؔ کا یہی حصّہ ہے جس میں انیسؔ کی زبان صاف نظر آتی ہے۔ دوئم اس مرثیہ کی خوانندگی خان بہادر خیرات احمد صاحب محبّ میرے بزرگ خاندان، سر سلطان احمد مرحوم کے والد صاحب مطلع انوار نے کی تھی جن کی وجہ سے صوبۂ بہار میں تحت الفاظ خوانی کا معیار اس قدر بلند ہوا کہ ان کے شاگردوں کی تعریف میر ذکی حسین صاحب نبیرۂ انیس برملا کرتے تھے۔ ان میں برملا یہ صلاحیت تھی کہ شادؔ کی کمی کو اپنے انداز خوانندگی سے پورا کر دیں ؎

حق کا خیال کرتے ہیں سادات ملیں نثار
کرتے نہیں گلا کبھی ناحق یہ ٹبر دبار
دولت ہو یا شکوہ ہو یا عزّت و وقار
حق کے سوا کسی کا نہیں کوئی اعتبار
دل میں نہ کوئی رنج نہ لب پر گلہ رہے
مومن وہ ہے جو پیروِ حُکم خدا رہے

ہرگز نہیں کسی کی بُرا ماننے کی جا
حقدار اور کون ہے عباسؑ کے سوا
خود کہہ گئے ہیں اس کو علی شیر کبریا
لازم جو آپ کو تھا وہی آپ نے کیا
شوکت علیؑ کی اس نے وراثت میں پائی ہے
تم سب ہو خرد پھر وہ برابر کا بھائی ہے

حیرت مجھے بھی ہے یہ نہ آیا تمہیں خیال
مرنے کو شاہ جاتے ہیں ماں کا ہے غیر حال
کیسا علَم جہاں میں نہیں جب علیؑ کا لال
بچے ہو کچھ کہوں گی تو ہوگا سوا ملال
ہے کم سنی کا جوش تو مرتے ہو نام پر
ارمان یہ نہیں کہ فدا ہوں امامؑ پر

اس اسلوب میں شاؔد فصاحت کی منزل میں آگئے ہیں، زبان میں لوچ بھی ہے نرمی بھی ہے، روانی بھی لیکن کبھی کبھی شاؔد کے اسلوب کی منزل اس کے آگے بھی پہنچ جاتی ہے جہاں یہ صفات ایک انفرادی شان کے ساتھ موجود ہیں ؂

چپ اے زبان کہ جوش جوانی کا جا چکا
شوق اپنے دل سے سحر بیانی کا جا چکا
موسم خزاں میں زمزمہ خوانی کا جا چکا
آخر ہے رات، وقت کہانی کا جا چکا
غفلت میں کاہلی میں ریا میں بسر ہوئی
آنکھوں کو کھول چونک مسافر سحر ہوئی

"شاد کی کہانی" میں شاؔد نے خود چوتھے مصرعے کی بے تکلفی کی جانب متوجہ کیا ہے یہی وہ اسلوب ہے جو شاؔد کے تغزّل سے ترکیب پاکر مرثیہ میں انہیں تعشّق کے دوش بدوش لے آتا۔ اسلوب بالا سے جو چیز اسے ممیز کرتی ہے وہ ہے سوز و گداز جو اس بند میں اپنی ماحول سازی کے ساتھ کاملاً موجود ہے۔

یوں تو شاؔد کا اسلوب غزل میں بھی بہت شفاف رہا ہے۔

تمناؤں میں اُلجھایا گیا ہوں
کھلونے دے کے بہلایا گیا ہوں

جسے چاہے لگے دل کو کسی کے چور کر ڈالے
زباں سے پھینک ماری بات تھی ناصح کہ ڈھیلا تھا

ہاں آخر میں ایک گداختگی سی آگئی تھی ؎
دل نہیں لگتا تو کیوں گھبراؤ شاد
جی چکے اب تا بہ کے مر جاؤ شاد

اس اسلوب کی ملاحت نے وسعت پاکر مندرجہ بالا بند کیفیت کی مصوری کی ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ اگر شاد کی نظم گوئی ان کی مرثیہ گوئی سے موخر ہوتی تو نہ توصرف یہ کہ نظم کا معیار بلند ہوتا بلکہ اسی صنف میں شاد کی انفرادیت زیادہ واضح ہوتی۔ ایسے موقعوں پر ناقد کی کیفیت کو شاد ہی کی زبانی سُنیئے۔

ع قریب آنا دل مایوس کے پھر دُور ہو جانا۔

ناانصافی ہوگی اگر مراثیٔ شاد کے خلاف اتنا کچھ لکھنے کے بعد یہ اعتراف نہ کیا جائے کہ شہادت اور اظہار مقصد کے مناظر جو شاد کے مقصود اصلی تھے، ان کی ادائیگی میں شاد کو کمال کامیابی نصیب ہوئی ہے۔ جگہ جگہ خطبات و مناجات امامؑ نقل ہوتے ہیں جو اپنی دل پذیری میں ہمارے کلاسیکی سرمائے کے دوش بدوش ہیں مجمع حجّاج میں خطبہ دیکھیے۔ مطلع ہے ع

مہماں سرائے دہر میں لے دوست کیا نہیں

بتاتا نہ گر شریعت احمدؐ کے برخلاف
خاموشیوں سے میں بھی کرتا نہ انحراف
اسلام ہو چلا ہے زبوں حال صاف صاف

واجب ہے مجھ پہ یہ کہ حق اپنا طلب کروں
مٹ جائے گا یہ دین اگر صبر اب کروں

مندرجہ ذیل بند پر غور کریں، شاد کا یہ اسلوب، جدید اسلوب مرثیہ کا پیش خیمہ ہے۔

جب نینوائے شوق میں پہنچا یہ کارواں
آمادہ مشرکوں نے کیا لشکرِ گراں
اطراف کے جنود ہوئے آگے ہم عناں
مور و ملخ کی طرح چلی فوج بے اماں
تھے اسلحے کہ موج پہ دریا حدید کا
رہ رہ کے شور کرتے تھے ھل من مزید کا لے

اسی طرح ایک اور مرثیہ ؎ یارب سخن کو عزت حسن قبول دے۔ میں شہادت کا منظر بہت محتشم ہے ؎

اُمت کا دھیان آج تک ایسا کسے ہوا
ہوتے تھے ذبح لب پہ مگر تھی یہی دُعا
یارب بحق خون شہیدان کربلا
اُمت کو بخش دے کہ نہایت ہے پُرخطا
قاتل پر کس نے رحم کیا مشرقین میں
شبیرِ خدا میں تھی یہ صفت یا حسینؑ میں

طبلِ ظفر سے ہلتی تھی اس دشت کی زمین
آپس میں مل رہے تھے بصد شوق اہلِ کین
دستِ دُعا بلند کئے تھے امامِ دین
آہستہ عرض کرتے تھے اے رب عالمین

ہے جہل کا قصور کچھ ان کی خطا نہیں
یارب ترے حسینؑ کو ان سے گلہ نہیں

ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی مرحوم مناجات کے ذیل میں شاد کے اس شعر کو نقل کرنے کے بعد لکھتے ہیں ؎

"درکار اور کچھ نہیں یارب جزا مجھے
کفارۂ جرائم اُمت بنا مجھے"

کفارہ کا عقیدہ خالص مسیحی ہے اور کوئی مسلمان اسے قبول نہیں کرتا، امامؑ کی زبان فیض ترجمان سے ایک منافیٔ اسلام اور منافیٔ شریعت دُعا نہایت قابلِ اعتراض اور غلط شے ہے۔ شاد اچھے خاصے عالم تھے اور ایسی حالت میں ان سے یہ تسامح واقعی قابلِ تعجب ہے۔" (دبستان دبیر لکھنؤ ۱۹۶۶، ص ۲۲۸)

یہ اعتراض بالکل حق بجانب ہے لیکن جیسا کہ گذشتہ باب میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ یہ قیاس محدود نہیں شفاعت کے تصور اور کفارہ کے تصور کی درمیانی سرحد لکھنؤ کے معاشرے میں گر رہی تھی نتیجتاً مرزا اوج مرحوم کو اس کے خلاف جہاد کرنا پڑا ؏

ہم سب اے کاش جہنم ہی میں جاتے مولا

اس میں بھی شک نہیں کہ فلسفۂ شہادت بیان کرتے وقت شاد کے سامنے عیسائی مبلغین کی بحثیں تھیں۔ مندرجہ ذیل بند میں اس کا واضح ثبوت موجود ہے ؎

ٹکڑے زرہ تھی خوں سے شرابور تھا لباس
نکلا بہت لہو تو سوا ہو گئی تھی پیاس
پتھر بھی پھینکتے تھے وہ نامرد آ کے پاس
غصہ یہ تھا کہ کیوں نہیں کرتے کلام یاس

حربوں کا ذکر کیا ہے زبانوں پہ کیا نہ تھا
یاں جز دُعا کے لفظ کوئی دوسرا نہ تھا

اے صابر اے رحیم ترے صبر کے فدا
اس دُکھ میں ظالموں کے لئے کی نہ بد دُعا
اُمّت کے ہاتھوں ظلم جو مظلوم نے سہا
اس طرح ظلم حضرت عیسیٰؑ پہ کب ہوا

مطلوب ہر طرح سے رضائے حبیبؐ تھی
یاں ہر طرح کے جور تھے یاں اک صلیب تھی

یہ مناظر شادؔ کے ذوقِ تفلسف اور مقصد پسندی کے بہترین ثمر ہیں۔ ان کی وجہ سے شادؔ کا نام اردو مرثیہ کی تاریخ میں محفوظ رہے گا۔ کاش شادؔ کا فن ارتقائی حادثات کا شکار نہ ہوتا۔ شادؔ کا کوئی شاگرد مرثیہ گو نہ تھا لیکن دبستانِ عظیم آباد کی مرثیہ نگاری میں شادؔ کی گونج آج بھی محسوس کی جاسکتی ہے

۱/۴/۷۹

ب

ترقّی پسند مرثیہ

وفورِ جوش

اُردو مرثیہ جب بیسویں صدی میں داخل ہوا تو اسے ایک نئی صورتِ حال کا سامنا تھا۔ فکری اعتبار سے ادب میں عصری تقاضوں کو اوّلیت دینے کا رجحان اور فنی اعتبار سے اردو نظم جو اس رجحان کا ذریعۂ اظہار تھا اس کی اشاعت و ترقی۔

گذشتہ باب میں ہم نے اردو مرثیہ کو اس مقام پر چھوڑا تھا جہاں مرزا اوجؔ مرحوم کے کلام میں دعوتِ عمل اور دعوتِ انقلاب کا تصور اُجاگر ہو چکا تھا مگر اس نے قومی آزادی کی للکار کی شکل اختیار نہیں کی تھی۔ مرزا اوجؔ کا عہدِ شباب اس زمانے میں گذرا جب مسلم قومیت ۱۸۵۷ء کے اثرات مٹانے میں مشغول تھی مایوسی کا دور جلد ختم ہو گیا اور ۱۹۰۵ء کے بعد آزادی کو ایک امکانی نصب العین سمجھ کر انگریزوں کے خلاف مہم تیز کر دی گئی۔ مسلمان عملی طور پر اس معرکہ میں شریک تھے ہی کہ تحریکِ خلافت نے اسلام کی تاریخی قوتوں کو بیدار کر دیا۔ انقلاب کے تصوّر کو ایک مذہبی، اخلاقی اور آئینی جواز دینے کے لئے اہلِ قلم کا ذہن فطری طور پر واقعۂ کربلا کی جانب مبذول ہو گیا۔ مولانا محمد علی جوہرؔ، مولانا ابوالکلام آزاد اور علامہ اقبالؔ کی تحریروں نے واقعۂ کربلا کے انقلابی پہلو کو اُجاگر کرنا شروع کر دیا اور یوں جدید مرثیہ کی بنیادیں کچھ استوار ہو گئیں۔

تحریکِ آزادی میں جو تیز رفتاری پیدا ہو گئی تھی اس کی رو میں آ کے بعض

لوگوں نے ماضی سے سبق لینے کو غیر ترقی پسند عمل سمجھا تھا۔ انقلابی موضوعات میں یادِ ماضی کا عنصر کوئی خارجی عنصر نہیں ہوتا، اور نہ ہی ایسا عمل مسلم ذہنیت سے مخصوص ہے بقول پروفیسر کارل جاسپر:

"تاریخ کا مطالعہ اس سطح کو ابھارتا ہے جس سے ہماری حسِ انسانیت شکل لیتی ہے۔ ہم تاریخ کا جو تصور قائم کرتے ہیں وہ ہمارے ارادوں کا ایک بنیادی جزو ہوتا ہے۔"

اس نکتے کی سب سے پُر کشش تشریح اقبال نے کی تھی۔ جدید مرثیہ میں مفکرانہ توضیحات کا رجحان کلامِ اقبال کا پروردہ ہے۔ اقبال اور محمد علی جوہر نے کربلا کی واقعہ نگاری سے قطع نظر کر کے شہادتِ حسینؑ کے اسباب و اثرات کی نشاندہی کی اور انھوں نے ان امکانات کو اس وقت روشن کیا جب انیس و دبیر کے کمالات کا بوجھ مرثیہ میں ترقی کی راہ کو مسدود کر چکا تھا۔ اقبال کے جن اشعار کی گونج جدید مرثیہ میں بآسانی محسوس کی جا سکتی ہے وہ یہ ہیں:

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیریؑ ۔۔۔ بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستانِ حرم ۔۔۔ نہایت اس کی حسینؑ ابتدا ہے اسمٰعیلؑ

بہرِ حق در خاک و خوں غلطیدہ است ۔۔۔ پس بنائے لا الٰہ گردیدہ است

ان اشعار کو اور "شکوہ" جیسی نظموں میں مسدس کے قالب پر اقبالؒ کی مہارت کو دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ مرثیہ ایک عظیم فنکار کی مہارت سے محروم رہ گیا۔ میرا گمان ہے کہ اس محرومی کے اسباب میں اقبال کی ایک مصلحت بھی شامل ہے۔ وہ شہر جو مرثیہ کا روایتی مرکز تھا اس نے اقبال کی بھی مخالفت کی تھی اور جدید

مرثیہ کی بھی۔ اسی لئے عین ممکن تھا کہ اقبالؔ کی جدّت کو مرثیہ کے تقدس پر ایک حملہ تصوّر کیا جاتا۔ جدید مرثیہ کی اشاعت ایک ایسے ہی شاعر کے ذریعے ہی ممکن تھی جس کی جڑیں لکھنؤ میں مضبوط ہوتیں۔

یہ حالات تھے جب مرثیہ کا مستقبل بن کر جوشؔ ملیح آبادی سامنے آئے۔ ۱۹۲۰ء سے ۱۹۳۵ء تک جدید مرثیے کو ادبی تجربے پر محمول کیا جا سکتا تھا۔ مگر ۱۹۳۵ء میں ایک ایسا سانحہ درپیش ہوا جس نے اس طرزِ مرثیہ گوئی کی افادیت مسلّم کر دی۔ یہ جارج پنجم کی جوبلی کا سال تھا اور اس جشن کے موقع پر برطانوی سامراج نے ایّامِ عزا کی پرواہ کئے بغیر لکھنو کے امام بارگاہ میں چراغاں کا حکم دیا تھا۔ جب اس حکم کی تعمیل موثر مدافعت کے بغیر ہو گئی تو جوشؔ اور جمیل مظہری جیسے شعراء نے "خواب کو جذبۂ بیدار" اور "قوم کے ہاتھ میں تلوار" دینا چاہی۔ مرثیہ میں قومی مضامین کی شمولیت پر اعتراض اسی زمانے میں عام ہوئے مگر اس کا احساس کسی کو نہ ہوا کہ یہ جدّت محض ان شعراء کی جودتِ طبع کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک عظیم قومی حادثے نے خود درِ حسینؑ پر دستک دی تھی۔

ہاں ادبی اعتبار سے یہ ایک سانحہ ضرور تھا کہ اساتذۂ لکھنؤ نے مرزا اوجؔ کی قدر نہ کی اور واقعۂ کربلا کی مفکرانہ تشریحات کو مرثیہ میں فطری ترقی کے طور پر نہیں بلکہ نظم کے راستے آنا پڑا۔ نظم کے راستے آنے کا مطلب یہ ہوا کہ نظم کے پروردہ خیالات کے ساتھ نظم کی تکنیک چلی آئی جس سے مرثیہ کی رزمیہ ترتیب مجروح ہو گئی۔ نظمیہ عناصر کے اضافے سے، مرثیہ کے تمام امکانات کو ملحوظ رکھتے ہوئے کوئی خاطر خواہ وسعت پیدا ہو سکی کہ نہیں، یہ وہ معیار ہے جس کے تحت ہم جوشؔ ملیح آبادی کی مرثیہ نگاری کا جائزہ لیں گے۔

(۲)

ایک عرصہ تک جدید مرثیہ کا تصور جوشؔ ملیح آبادی کے نام سے وابستہ رہا ہے خصوصاً ان کا یہ بند اس سلسلے میں زبان زد خاص و عام تھا ؎

یہ صبحِ انقلاب کی جو آج کل ہے ضو
یہ جو مچل رہی ہے صبا پھٹ رہی ہے پو
یہ جو چراغِ ظلم کی تھرّا رہی ہے لو
درپردہ یہ حسینؑ کے انفاس کی ہے رَو
حق کے چھڑے ہوئے ہیں جو یہ ساز دوستو
یہ بھی اسی جری کی ہے آواز دوستو

جوشؔ کو ہم جدید مرثیہ کا موجد تو نہیں کہہ سکتے اور اوجؔ کے کمالات پر نظر ڈالنے کے بعد معاصر شعراء نے مابین اوّلیت کی یہ بحث بے معنی ہو جاتی ہے۔ لیکن وہ پہلے شاعر تھے جنہوں نے مرثیہ میں انقلاب اور قومی آزادی کے تصور کو رواج دیا، اور جنہیں جدید مرثیہ کی مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔ خود جوشؔ کا بیان ہے کہ مخالفت سیاسی وجوہ کی بناء پر تھی مگر مولانا ناصر حسین صاحب قبلہ کی مداخلت کی وجہ سے یہ حربہ ناکام رہا۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے مگر فنّی وجوہ بھی کم نہ تھیں۔ جوشؔ کے مرثیے، مسدّس کے قالب میں ہونے کے باوجود اپنی اندرونی ترتیب اور انتخابِ مضامین کے لحاظ سے قدیم مرثیے سے بہت مختلف ہیں۔ جوشؔ نے دانستہ یا نادانستہ طور پر مرثیہ میں نظم کی تکنیک استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لئے قدامت پرست طبقے میں یہ رائے عام ہے کہ جوشؔ کے مراثی پر مرثیہ کا اطلاق نہیں ہوتا۔ اور انھیں نظم یا مسدّس کہنا زیادہ مناسب ہے۔ یہ فریبِ نظر بے سبب بھی نہیں، آخر جوشؔ مرثیہ کی روایت سے متعلق نہیں۔ ان کا شمار نظم کے اکابرین میں ہے۔

جوشؔ کے اس سرمائے کو نظم یا مسدس کہہ دینا تو بہت آسان ہے لیکن یہ مشکل ہے کہ چند امتیازی صفات کا اشتراک کہہ رہا ہے کہ نہ تو نظم کہنے سے اس کی تعریف معین ہوتی ہے اور نہ مسدس کہنے سے۔ خود موضوع چونکہ مختص ہے کہ جوشؔ کی جدت بغاوت نہیں بننے پاتی۔

لفظ "مرثیہ" کے معنی دو پہلو میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ایک پہلو سے اسکا موضوع مراد ہے یعنی امام حسین علیہ السلام اور شہدائے کربلا کے فضائل و مصائب کا بیان دوسرا پہلو فنی ہے جو اس موضوع کی ادائیگی کے طور پر تعلق رکھتا ہے۔ جس میں دائرۂ اظہار کے پیمانے کا تقرر شامل ہے اور اس میں مضمون کی وحدت کے باوجود ہر صنف سخن کی بضاعت کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ہمارے کلاسیکی دور میں اس کا خیال رکھا گیا ہے۔ چنانچہ واقعۂ کربلا کے متعلق مختلف انداز کی نظموں کے لئے نوحہ، سلام اور ماتم وغیرہ جیسے الگ الگ نام رکھے گئے ہیں۔ جوشؔ کے یہاں مرثیہ کی روایتی ترتیب مجروح ہوگئی ہے تو اس کی جگہ ایک ادھوری تنظیم نے لے لی ہے جسے مستقلاً نصف صدی سے استعمال کر رہے ہیں۔ اس کو مدِ نظر رکھتے ہوتے اور اس صنف میں جوشؔ کے اہتمام کو دیکھتے ہوئے ان کو جانچنے کے لئے جو سب سے منصفانہ معیار نظر آتا ہے وہ طویل نظم کا معیار ہے۔ مرثیہ تو خود ہماری اختراعی صنف ہے اور اس کے اضافی واجبات اتنے ٹھوس اشکال میں نظر نہیں آتے ہیں جتنا کہ ان اصناف میں جنہیں ہم نے مستعار لیا ہے۔ مرثیہ کی صنف نے کروٹیں بھی لی ہیں۔ پہلی کروٹ اس وقت لی جب میر ضمیرؔ سے منسوب کردہ لوازم مقرر ہوتے۔ موجودہ تبدیلی جو (حالیؔ وغیرہ کے واسطے) مرزا اوجؔ کے یہاں خفی انداز میں اور جوشؔ کے یہاں جلی انداز میں نظر آتی ہے۔ یہ سوال اٹھا رہی ہے کہ مرثیہ کے بنیادی اجزاء میں نظمیہ عناصر کی شمولیت سے کیا ردعمل ظاہر ہو رہا ہے۔ مرثیہ کے رزمیہ اور ڈرامہ ہونے

کے متعلق بہت کچھ کہا گیا ہے اور اس ضمن میں جوشؔ کے "مسدسات" کو اور بھی کم درجہ دیا جاتا ہے مگر موضوع کی عظمت اور اس صنف میں جوشؔ کے اہتمام کو دیکھتے ہوئے ان کے مراثی کو ہمیں ان کی بڑی کوششوں میں شمار کرنا ہوگا اور طویل نظم سے نیچا کوئی معیار قابلِ تسلیم نہیں ہے۔

اس انداز کی شاعری کے لئے کامیابی کی ۳ شرطیں پیش کی ہیں:۔

۱۔ ایک غیر ذاتی اور معروضی لہجہ۔

۲۔ کردار نگاری اور پلاٹ کی تشکیل پر عبور۔

۳۔ ایک عظیم سانچے کی نقاشی کا شعور۔

(۱) جہاں تک پہلی شرط کا تعلق ہے ہمیں یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جوشؔ کا غالب لہجہ ہمیشہ سے معروضی رہا ہے۔ ان مقامات پر بھی جہاں ان کا موقف اشتعال انگیز تک جذباتی ہے وہاں بھی مصرعوں کی ساخت لہجے کی معاونت نہیں کرتی۔

(۲) جوشؔ نے عام طور پر کردار نگاری کی طرف توجہ نہیں کی ہے اور نہ ہی وہ بیانیہ پیرائے کے پابند رہے ہیں حالانکہ اپنی پہلی کوشش میں انھوں نے ان دونوں شعبوں میں صلاحیت کا ثبوت دیا ہے۔ کردار نگاری پر کیا منحصر "آوازۂ حق" میں تمام رسمی لوازم موجود ہیں چہرہ، رخصت، رجز، لڑائی، شہادت، بین۔ جدت کا عنصر یہ تھا کہ بین کے بعد جوشؔ نے قومی خیالات کا پیوند لگایا ہے۔ خیر! تو "آوازۂ حق" میں تمام رسمی لوازم کردار نگاری کے ڈرامائی شعور کا ثبوت دیا ہے مثلاً اس مرثیہ میں لشکرِ یزید پر امام حسینؑ کی تقریر کا ردِ عمل دیکھئے:ـــ

یہ کہہ کے جو مولاؑ نے نظر کی سوئے کفّار ۔۔۔ تھا سر کو جھکائے ہوئے ہر ایک سیہ کار

ہر ایک کے چہرے پہ خجالت کے تھے آثار ۔۔۔ یہ رنگ جو دیکھا تو کہا شمر نے بیدار

ہشیار! مراتب کے طلب گار جوانو

ہو جاؤ بس اب جنگ پہ تیار جوانو

تقریر میں کامل ہیں بہت حضرت شبیرؑ
ہو جاؤ گے گمراہ اگر ہو گئی تاثیر
کیا دیر ہے میداں میں بڑھو تول کے شمشیر
یہ زر ہے، یہ دولت ہے، یہ منصب ہے، یہ جاگیر
ہو جاؤ گے بشاش وہ انعام ملے گا
کہتا ہوں کہ سو پشت تک آرام ملے گا

(آوازۂ حق)

مگر چونکہ بعد کے تمام مراثی میں انھوں نے یہ تمام لوازم ترک کر دیئے ہیں اس لئے کردار نگاری کے مواقع بھی کم میتسر ہوئے۔ انھوں نے افرادِ کربلا کو ان کی ذات کے آئینے میں دیکھنا چھوڑ دیا اور انھیں سیاسی و تاریخی اثرات کے آئینے میں دیکھنے لگے۔ بعد کے مراثی میں رزمیہ لے تیز ہو گئی۔ اسی منظر کو دیکھئے: ؎

ذہن بہرے تھے خطابت نہ ہوئی بار آور
رس کی بوندوں کو بھلا جذب کرے کیا پتھر
طبل پر چوٹ پڑی، دشت ہوا زیر و زبر
باندھ لی آلِ محمدؐ نے بھی مرنے پہ کمر
پھر تو اک برقِ تپاں جانبِ اشرار چلی
نہ چلی بات تو پھر دھوم سے تلوار چلی

(قلم)

دونوں جگہ ایک ہی واقعہ رقم ہوا ہے مگر "قلم" کے بند میں بیانیہ اسلوب سمٹ کر منظر نگاری کے چوکھٹے میں مبصرانہ پیرائے کو لے آیا ہے۔ کردار نگاری کی جھلک وہاں نظر آتی ہے جہاں جوش اپنے اظہار کو ایک ڈرامائی تاثر دینا چاہتے

ہیں۔ مثلاً

یوں جھکا کر رکھ دیے آہوں نے ذلّت کے دیے
آنسوؤں میں بہ گئے طبل و علم کے دبدبے
بیڑیوں کی گونج سے ایوان تھرّانے لگے
ایک بی بی کی خطابت نے وہ ڈھائے زلزلے

اشکِ خوں روشن ہوئے نظروں سے تارے گر گئے
خاک پہ قصرِ حکومت کے منارے گر گئے

(موجد و مفکّر)

غرضیکہ جوشؔ کے یہاں محدود پیمانے پر مگر موثر کردار نگاری ملتی ہے۔

(۳) ایک عظیم سانچے کی نقّاشی کا شعور۔ ہر طویل نظم کے حسنِ صورت کے لئے لازمی ہے۔ اردو مرثیہ کا کلاسیکی سرمایہ اس لحاظ سے قابلِ ستائش ہے کہ اس میں مختلف لوازم کو مقرر کرکے ان کے حسنِ ترتیب کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ جدید تنقید خواہ قدیم مرثیہ کے مندرجات سے مجتنب ہی کیوں نہ ہو اسے اس بات کی داد دینی ہوگی کہ ان کے فن کا تعمیری خاکہ بڑی فطانت کا رہینِ منّت ہے۔

جوشؔ نے "آوازۂ حق" کے بعد اپنے تمام مراثی میں میرضمیرؔ سے منسوب کردہ ترتیب کو ہی نہیں بلکہ بیانیہ اسلوب کو بھی رد کر دیا ہے۔ جوشؔ کی تکنیک مبصرانہ ہے جس کے اظہار کا سب سے مانوس وسیلہ سلام کی صنف میں موجود تھا اس تکنیک کو مرثیہ میں لانے کے لئے طویل نظم کے آداب کا پابند کرنا ضروری ہوتا ہے۔ مرثیہ کو فکری نہج پر ڈالنے کے بعد مرثیے میں نئے انداز کے ایک صوری خاکے کی ضرورت تھی

لہ میرے پاس اس مرثیہ کا جو مسودہ جو غالباً خود جوشؔ کا کتابت کردہ ہے اسمیں عنوان "عظمتِ انسان" درج ہے۔ مگر جنابِ آلِ رضا کا مرثیہ اسی عنوان سے طبع ہو چکا ہے اسلئے فی الوقت اسے ہم "قلم" کا نام دے رہے ہیں۔ (م، ر، ک)

طویل نظم کے حسنِ صورت میں واقعات یا خیالات کی مناسب ترتیب کے علاوہ ضمنی موضوعات کے انتخاب کو بھی خاص اہمیت حاصل ہے۔

جوشؔ کے ابتدائی دو مرثیے "آوازۂ حق" ۱۹۲۰ء اور "حسینؑ اور انقلاب" ۱۹۴۱ء ایک موضوع نہیں وہ متواضی موضوعات، شہادت اور قومی آزادی کے حامل ہیں اس لئے ضمنی موضوعات کی جگہ وہاں مشکل ہی سے پیدا ہو سکتی تھی۔ ضمنی موضوعات کا سوال ان مراثی میں اُٹھتا ہے جو جوشؔ نے تقسیم اور آزادی کے بعد کہے ہیں، چونکہ اس کے بعد مرثیہ میں وہ آزادیٔ ہند کے مضامین پیش کرنے سے رہے وہ ہمیشہ سے عصری تقاضوں کے شاعر رہے ہیں ماضی کے نہیں۔ البتہ ترقی پسند انقلاب اور سماجی انصاف کو وہ آج بھی نمایاں جگہ دے رہے ہیں۔ جوشؔ نے ضمنی موضوعات کا انتخاب اس التزام کے ساتھ کیا ہے کہ اس میں آفاقی مسائل سما سکیں اور اس میں شک نہیں کہ جوشؔ کو ذیلی مضامین کے چمکانے کا ملکہ حاصل ہے مگر یہی چیز بسا اوقات ان کے یہاں بے اعتدالی کا سبب بنی ہے۔ مثلاً اپنے مرثیہ "حیات و موت محمدؐ و آلِ محمدؐ کی نظر میں" میں انھوں نے زندگی کی تصویر کشی میں آہنگ کلام کو مرثیت کے مزاج سے اس قدر دور لے گئے ہیں کہ سامع محوِ حیرت ہی نہیں اس مجروح ہو جاتا ہے۔ اس کا ناقابلِ تردید ثبوت حیات و موت کے یہ بند ہیں۔ ؎

زندگی باگیسری، سارنگ دیپک سوہنی
پنکھڑی، تتلی، صنوبر، دُوب، نسریں، چاندنی
بُت تراشی، رقص، موسیقی، خطابت، شاعری
لاجوردی، شربتی، دھانی، گلابی، چمپئی

زعفرانی، آسمانی، ارغوانی زندگی
لاجونتی، مدھبھری، کومل، سہانی زندگی

ہر نفس موتی پروتی پروتی پھول برساتی ہوئی
خیمہ زربفت میں پازیب چھنکاتی ہوئی
دوڑتی، بڑھتی، ہمکتی، جھومتی ، گاتی ہوئی
مُرکیاں لیتی ٹھمکتی ، ناچتی ، گاتی ہوئی
اک سنہری تان کی زنجیر بل کھاتی ہوئی
اک انگڑائی دھنک کے پُل پہ لہراتی ہوئی

ایک دو نہیں، اس قبیل کے دس گیارہ بند مسلسل اس مرثیہ میں پیش کئے گئے ہیں جو آن چیزوں کی بے ثباتی ظاہر کرتا ہے، مگر وہ اس قدر تفصیل میں چلے گئے ہیں اور قدرت نے ان کے آہنگِ کلام کو کیف و نشاط کی اتنی دولت عطا کی ہے کہ موقعے پر یہ تصویر محو نہیں ہو پاتی۔ اس حصّے کو مرثیہ سے الگ کر لیا جائے تو اس کے دلفریب شاعری ہونے میں کوئی شک نہیں مگر یہاں اس کی کوئی جگہ نہیں۔ پیارے صاحب رشیدؔ اور میر مُنّےؔ صاحب ذکیؔ وغیرہ نے ساقی نامہ اور بہاریہ مضامین کو مرثیہ میں فروغ دیا تھا۔ مگر ان لوازم نے کبھی لذّتیت کی حدود کو نہیں چھوا تھا۔

اس آخری شرط کے تحت ہم نے جو جائزہ لیا ہے اس سے ایک اور افسوسناک پہلو سامنے آتا ہے۔ جوشؔ اردو مرثیہ کے مُصلح بن کے اٹھے تھے، ان کے عزم اور ان کے منصب سے اس بات کی امید تھی کہ وہ جدید مرثیے کو تحریک دینے کے ساتھ ایک اسلوب بھی دیتے، مگر جوشؔ نے مرثیہ نگاری کے لئے بھی اسی اسلوب کو چُنا ہے جو ان کے عام سرمایۂ کلام کا اسلوب ہے۔ موضوع کی عظمت کے لحاظ سے انھوں نے زبان کی تہذیب نہیں کی۔ حتیٰ کہ اُن کے بہت اعلیٰ مرثیے "قلم" میں بھی دو ایک ایسے مقام آگئے ہیں ؎

اکرۂ خاک ، صدا نوار و صد آثار کے ساتھ
رقص میں ہے تری پازیب کی جھنکار کے ساتھ

کلام کی ترتیب کو رَد کرنے کے بعد جوشؔ کے مراثی میں ترتیب کی جو صورت باقی رہی اس کی مشابہت اس صنف سے رہ گئی جو ہمارے ادبی تحت الشعور میں ہمیشہ سے موجود رہی ہے یعنی قصیدہ۔ تشبیب میں چند عمومی مضامین، قلب میں واقعۂ کربلا کی تشریح اور آخر میں حالاتِ حاضرہ کا ذکر اور ممدوح سے عزم و ارادہ کی نعمتوں کی طلب۔ یہ آخری حصّہ جوشؔ کے مراثی کا سب سے نمایاں اور مستقل حصّہ ہے۔ ؎

اے قوم وہی پھر ہے تباہی کا زمانہ
اسلام ہے پھر تیرِ حوادث کا نشانہ
کیوں چپ ہے اسی شان سے پھر چھیڑ ترانہ
تاریخ میں رہ جائے گا مردوں کا فسانہ
مٹتے ہوئے اسلام کا پھر نام جلی ہو
لازم ہے کہ ہر شخص حسینؑ ابنِ علیؑ ہو

(آوازۂ حق)

اے حاملانِ آتشِ سوزاں بڑھے چلو
اے پیروانِ شاہ شہیداں بڑھے چلو
اے فاتحانِ صرصر و طوفاں بڑھے چلو
اے صاحبانِ ہمّت یزداں بڑھے چلو
تلوار شمرِ عصر کے سینے میں گھونپ دو
ہاں جھونک دو یزید کو دوزخ میں جھونک دو

(حسینؑ اور انقلاب)

جہل پھر رکھے ہوئے ہے علم کے سر پر قدم
خاک میں پھر مِل چکا ہے آدمیت کا بھرم
زندگی پر مارتے پھرتے ہیں ڈنگے پھر درم
کھُل چکا ہے پھر دلِ انساں پہ سونے کا عَلَم

پھر دف زر بج رہی ہے شور ہے اشرار کا
صف شکن یہ وقت ہے پھر تیغ کی جھنکار کا

(موجد و مفکر)

کہہ رہا ہے یہ ارے کون بہ انداز سروش
کہ بس امروز ہے امروز نہ فردا ہے نہ دوش
کس کی یارب یہ صدا ہے کہ فضا ہے خاموش
میں حسینؑ ابن علیؑ بول رہا ہوں اے جوش
بخش دے آگ مرے سرد عزاداروں کو
ہاں جگا ڈاب میں سوئی ہوئی تلواروں کو

(قلم)

داور اہل جبل ہے برپا پھر میان مشرقین
ہر نظر ہے ایک ماتم ہر نفس ہے ایک بین
تخت پر سرمایہ داری ہے بصد اجلال زین
اور ٹس سے مس نہیں ہوتے محبان حسینؑ
ہے یہی ایمان تو ایمان کو میرا سلام
اک فقط ایمان کیا قرآن کو میرا سلام

(حیات و موت)

مراثیٔ جوشؔ کی ساخت کا مطالعہ ہمیں اس قول محال کو استعمال کرنے پر مجبور کر رہا ہے کہ باوجود اس کے کہ ان کے مراثی کا مزاج یکسر رزمیہ ہے، جوشؔ نے خود "حسینؑ اور انقلاب" لکھ کر اردو مرثیہ کو رزمیہ سے نکال کر بزمیہ میں ڈال دیا ہے جوش اپنے موقف کی حمایت میں جو چاہے کہیں۔ خود ان کا پہلا مرثیہ اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ جوشؔ نے یہ قدم بغیر کسی تامل کے اٹھایا تھا۔ "آوازۂ حق" میں اس بات کا تجربہ ہو چکا تھا کہ قدیم سانچے اور جدید افکار کی ہم آہنگی فنی اعتبار سے ممکن ہے۔ "آوازۂ حق" میں جوشؔ اپنے سیاسی افکار کو مرثیہ کے قلب میں نہ لا سکے ہوں، مگر انہوں نے اپنے حکیمانہ اقوال کو بہت ہی مؤثر پیرایۂ اظہار دیا ہے۔

یہاں جوشؔ اس اخلاقی سبق کو پیش کر رہے ہیں کہ بالیدگیِ روح کی منزلیں میں شادی وغم کی حیثیت یکساں ہے۔ جوشؔ اس خیال کا اظہار براہِ راست کر سکتے تھے مگر انھوں نے اسے لشکرِ یزید کے سامنے امام حسین علیہ السّلام کے خطبے کا پیرایہ دیا ہے اس حکمت طرازی کا بیانیہ اور مکالماتی چوکھٹے میں رکھنے کا فائدہ یہ ہوا کہ امام عالی مقام کا کردار اس نصیحت کی تاثیر کا ضامن ہوگا۔ اس مکالمہ سے تو یہ پتہ چلتا ہے کہ جوشؔ موقع اور محل کے حساب سے آواز میں زیر و بم پیدا کر سکتے ہیں ؎

جو چند نفس ہو اسے لذّت نہیں کہتے	تکلیف کے اسباب کو راحت نہیں کہتے
جس شے کو فنا ہو اسے نعمت نہیں کہتے	دیباچۂ ماتم کو مسرّت نہیں کہتے

آرام کی خواہش نہ کرو قوتِ زر سے
لبریز کرو رُوح کو اللہ کے ڈر سے

موجودہ نسل جو جوشؔ کی بلند آہنگ خطابت کی عادی ہے۔ اس کے لئے یہ شیریں کلامی ایک انوکھا پن رکھے گی۔ یہاں تو جوشؔ اپنے استدلال۔ ع

دیباچۂ ماتم کو مسرّت نہیں کہتے

کو لہجے کی شدّت اور قطعیت سے بچا کر نرم گفتاری کو راہ دے گئے ہیں۔ شاید یہ گمان پیدا ہو کہ یہ اسلوب وہ نہیں جس کا زمانہ متقاضی تھا تو میں اسے مانتے ہوئے کہوں گا کہ زمانہ جوشؔ سے جس آہنگ کا متقاضی تھا وہ رزمیہ آہنگ ہی ہے مگر وہ اس بات کا متمنّی نہیں تھا کہ جوشؔ کلاسیکی مرثیہ کے خارجی مظاہر رزمیہ کو مٹا دیں۔ جدید تنقید نے جب مرثیہ کو ہدف بنایا تو اُس کے سامنے رخصت اور بین کے حصّے تھے۔ طبعی تصادم کے مناظر جدید تقاضوں کے منافی نہیں۔ جوشؔ نے انتہا پسندی سے کام لیا اور جنگ کی منظر کشی ان کے مراثی سے تقریباً مفقود ہو گئی۔

اس کی تلافی جوشؔ نے مابعد الطبعی سطح پر کرنی چاہی ہے۔ برّصغیر کی جنگِ آزادی

کے دوران وہ واقعۂ کربلا کے ایک ہی پہلو پر زور دے رہے تھے کہ مادی طاقتیں روحانی حربوں سے شکست کھا جاتی ہیں۔ اس خیال کی ترجمانی کے لئے جوشؔ نے سارا زور اخلاقی اور باطنی فتح کی عکاسی پر صرف کر دیا۔ طبعی تصادم کی تصویر کشی سے گریز کر کے انہوں نے اپنے لئے چارۂ کار یہ چھوڑا کہ وہ حق و باطل کے صفات کو چند الفاظ میں سمیٹ کر متصادم کر دیں۔ چارۂ کار میں نے اس لئے کہا۔ چونکہ بیانیہ تکنیک ترک کر دینے کے بعد ان کا مرکزی خیال پہلو بدل بدل کر کے بھی نہیں، تشبیہہ بدل بدل کے آتا ہے۔ اگر آپ کو اس تجزیہ میں مبالغہ کا کوئی عنصر نظر آ رہا ہو تو ایک نگاہ ڈال کر دیکھ لیجئے کہ ان مضامین کو ادا کرنے میں جوشؔ نے صنعتِ طباق کا کس کثرت سے استعمال کیا ہے۔ اس ترکیب سے خیال کو اظہار کا زیور تو مل گیا لیکن خیال تکرار کے ساتھ آیا ہے۔ تعمیری تسلسل کے ساتھ نہیں ؎

ہاں اسی کے دور میں گیتی پہ چھایا تھا جنوں
آدمی پر چل گیا تھا حبِ دولت کا فسوں

بج رہے تھے منبروں پہ سیم و زر کے ارغنوں
حملہ آور ہو گئی تھی دین پر دنیائے دوں

ظلمتوں کے ٹھٹ لگے تھے روشنی کے سامنے
موت منہ کھولے کھڑی تھی زندگی کے سامنے

جس کے ہر قطرے میں تھی قلزم کی طغیانی وہ خون
کاہ جس کی راہ میں تھا کوہِ سلطانی وہ خون

جس کے آگے خسروی کی آگ تھی پانی وہ خون
غرق ہو کر رہ گئی جس میں جہانبانی وہ خون

جس کی موجوں میں ہیں خمِ تیغ و مزاجِ سنگ تھا
نوح کا طوفان جس کے دبدبے سے دنگ تھا

گوہرِ خوش آب نے شعلے کو پانی کر دیا
ضعف نے طاقت کو صیدِ ناتوانی کر دیا

فقر نے دولت کو محوِ نوحہ خوانی کر دیا
دین نے دنیا کو وقفِ سرگردانی کر دیا

صرف اک تنویر کے ظلمت کی خندق پاٹ دی
پنکھڑی کی دھار نے لوہے کی گردن کاٹ دی

اس آخری مصرع میں وہ اقبال کے بہت قریب آگئے ہیں۔ ع

پھول کی پتی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر

جوش کی مرثیہ نگاری کو ہم دو ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک ان کا ہندوستانی دور اور ایک پاکستانی دور۔ جوش کی ہجرت کے بعد سے دونوں ممالک میں یہ بات کہی جا رہی ہے کہ ان کی شاعری روبانحطاط ہے۔ مجھے اس رائے سے اختلاف ہے چونکہ کم ازکم مرثیہ میں جوش نے وہ منزلیں طے کی ہیں جو انہوں نے قیامِ ہند کے دوران طے نہیں کی تھیں۔ قیامِ ہند کے دوران انہوں نے صرف دو مرثیے ۱۹۲۰ء اور ۱۹۴۱ء میں کہے تھے۔ ہجرت کے بعد وہ کم ازکم پانچ مرثیے کہہ چکے ہیں۔ "موجد و مفکر"۔ "قلم"۔ "آگ" "حیات و موت" اور "پانی"۔

جوش نے اپنے انقلابی دورِ مرثیہ نگاری میں مرثیہ کو جدید نہج پر اس لئے ڈالا تھا کہ اس میں فکری شاعری کی گنجائش وسیع ہو سکے، اس مقصد میں وہ کامیاب رہے۔ مگر یہ کامیابی ان کے تمام مراثی میں ہمواری کے ساتھ نہیں آسکی۔ چونکہ جوش ادھر اپنی قوتِ نظر کے بجائے اپنے احباب کی فرمائش کے پابند نظر آتے ہیں۔ چار مرثیے "قلم" "وحدتِ انسانی"۔ "موجد و مفکر" اور "حیات و موت" اپنے عنوان کے لحاظ سے وسیع امکانات کے حامل تھے۔ بعد کے مراثی میں جوش نے عناصرِ اربعہ میں سے ہر عنصر کو الگ الگ مرثیہ کا عنوان بنایا ہے۔ گذشتہ سال جوش نے "پانی" کے عنوان سے ایک مرثیہ پڑھا تھا جس کی حیثیت ایک شاہکار کی ہے۔ مگر یہ شاہکار اس لئے ہے کہ واقعۂ کربلا کے سیاق و سباق میں پانی کی ایک خاص حیثیت ہے اور دوئم چونکہ جوش کو ثانوی صفات کو چمکا دینے کا ملکہ حاصل ہے ورنہ تجریدی حالت میں یہ عنوانات ہی اعلیٰ سنجیدگی کے منافی ہیں اور ایک دوسری شکل میں اسی قافیہ پرستی کا دروازہ کھول رہے ہیں جس سے جوش بجا طور مجتنب رہے ہیں۔

"قلم" جوش ملیح آبادی کا وہ مرثیہ ہے جس میں انہوں نے اپنے افکار کی تنظیم کا سب سے زیادہ خیال رکھا ہے۔ ۸۸ بند کے اس مرثیے میں جوش نے چھ ابواب قائم کئے ہیں (۱) قلم (۲) انسان (۳) اہمیتِ خدمتِ انسان (۴) حسینؑ خادمِ انسانیت (۵) عزاداروں سے خطاب (۶) کربلا۔ ان تمام ابواب میں جوش کے عمل میں عرفان سے زیادہ وجدان نظر آتا ہے۔ ان میں تشریح مسائل سے زیادہ آرائشِ خیال نمایاں ہے اور یہاں جوش کے آہنگِ کلام کی وہ ماہیت نظر آتی ہے جو ان کے فن کے تجزیہ میں کلیدی حیثیت رکھتی ہے۔ جوش ایک مصوّر شاعر ہیں۔ ساکن تصویروں کے شاعر "قلم" کی تکنیک پر یہی اندرونی ماہیت حاوی ہے۔ اس مرثیہ ہی میں نہیں، بلکہ ان کی اکثر نظموں میں تعمیر تسلسل جو متحرک تصویرکشی کی ہم مزاج نہیں۔ مختلف نقوش پائے جاتے ہیں جن کی مدد سے ایک مجموعی اثر مرتب ہوتا ہے۔ "قلم" کے ابواب سے اقتباسات ملاحظہ ہوں:

"قلم"

اے قلم چوبِ خضر، جبلِ متینِ ارشاد — شانۂ گیسوئے خم دار عروسِ ایجاد
قلزمِ وقت میں تو زمزمۂ بادِ مراد — تیری تاریخ میں بستی ہوئی صد باں آباد

کرۂ خاک صدِ انوار و صد آثار کے ساتھ
رقص میں ہے تری پازیب کی جھنکار کے ساتھ

تیرے سجدے میں ثریا کی بلندی غلطاں — تیرے لفظوں میں دو صد شمس و قمر زمزمہ خواں
تیری گفتار سے برنائیِ ذہنِ انساں — تیری رفتار سے رقصاں ہے نگارِ دوراں

تیری چوکھٹ پہ جبینیں ہیں جہانداروں کی
سانس رکتی ہے ترے نام سے تلواروں کی

تیرا بر چمِ عَلَم و چتر و عصا پر بھاری — ایک اک حرف ترا ارض و سما پر بھاری

تیرا اک عشوہ دو عالم کی ادا پر بھاری　　　روشنائی تری خونِ شہداء پر بھاری
جس میں عنصر ہے ابد کا وہ ہُنر ہے تجھ میں
دولتِ عمرِ مسیحا و خضر ہے تجھ میں

تو خزف کو قمر و لعل و گہر دیتا ہے　　　شب لبِ تشنہ کو گل بانگِ سحر دیتا ہے
موجِ تخئیل کو لفظوں میں کُتر دیتا ہے　　　رُوح کاغذ کے مسامات میں بھر دیتا ہے
خامشی کو ہمہ تن ساز بنا دیتا ہے
تو خیالات کو آواز بنا دیتا ہے

تیری ٹھوکر پہ سرِ قیصر و تاجِ فغفور　　　تیری مطرب حرکت لرزشِ مژگانِ شعور
تیرے آغوش میں آبِ خضر و آتشِ طُور　　　تیرے سینے میں شبِ قدر و نمِ صبحِ ظہور
مُعتبر ہے جو گواہی سو گواہی تیری
صبحِ صادق کا سپیدہ ہے سیاہی تیری

تو ہر اک سطر میں اک شہر بسا دیتا ہے　　　طاقِ الفاظ میں قندیل جلا دیتا ہے
گنگناتا ہے تو کاغذ کو بجا دیتا ہے　　　فکر سی چیز کو آنکھوں سے دکھا دیتا ہے
جب تجھے معرضِ رفتار میں لے آتے ہیں
کتنے بُت ہیں کہ ترشتے ہی چلے جاتے ہیں

ع "فکر سی چیز کو آنکھوں سے دکھا دیتا ہے۔" یہ مصرع اس امر میں کسی شبہ کی گنجائش نہیں چھوڑتا کہ جوشؔ کا باصرہ ان کی حِس غالب ہے۔ یہاں اکثر مصرعے جوشؔ کے وجدان کو موضوع بنائے ہوئے ہیں اور اس وجدان کا عمل ان مصرعوں میں نظر آتا ہے:

ع　تیرے سینے میں شبِ قدر و نمِ صبحِ ظہور

ع　صبحِ صادق کا سپیدہ ہے سیاہی تیری

صبح کا منظر جوشؔ کے وجدان کا ارتفاع ہے جو ان کی فکری گہرائیوں کو ہمیشہ

کھولنے میں معاون رہا ہے۔ جوشؔ کی حمد کا مشہور شعر ہے ؎

ہم ایسے اہلِ نظر کو ثبوتِ حق کیلئے
اگر رسولؐ نہ آتے تو صبح کافی تھی

اس مرثیہ میں جوشؔ فکر کے نقطۂ عروج کو حمد تک نہیں نعت تک لے گئے ہیں۔ ؎

نام تیرا سببِ جنبشِ لبہائے رسولؐ
اے قلم موت کے لمحے کی تمنائے رسولؐ

اور بابِ دوئم کی طرف گریز اس بیت میں ہے۔ ؎

حسنِ ارضی پہ سماوات کو شیدا کر دے
آدمی کیا ہے یہ دنیا پہ ہویدا کر دے

اِنسان

اس کی آواز جلاتی ہے سروں کی مشعل
اس کی رفتار بجاتی ہے زمیں کی چھاگل
اس کے کُرّہ میں عناصر ہیں جہانِ گرمِ عمل
مُعتبر اک فقط انسان ہے باقی مہمل

اس کے نغموں ہی سے فردوسِ عمل ہے دنیا
ورنہ اک واہمۂ لات و ہُبل ہے دُنیا

اس کی محراب میں غلطیدہ فرشتوں کا درود
اس کی سرکار میں جبریلِ امیں سر بہ سجود
اس کے انکار کی پاداش میں شیطاں مردُود
اس کا جنّت سے ہبوط اصل میں ہیجانِ صعود

خُلد کو تج کے تقرّب کی ہوئی جنّت پائی
خاک کی گود میں آیا تو خلافت پائی

آدمی، حافظ و خیام و انیسؔ و عرفیؔ
غالبؔ و مومنؔ و فردوسیؔ و میرؔ و سعدیؔ

خسروؒ و رومیؒ و عطارؒ و جنیدؒ و شبلیؒ | یونسؑ و یوسفؑ و یعقوبؑ و سلیمانؑ و علیؑ

خطبۂ حضرتِ خلّاق کا منبر انساں
انتہا یہ کہ محمدؐ سا پیمبر انساں

اہمیتِ خدمتِ انساں

دوست اپنا ہے تو انسان کے دامن کو نہ چھوڑ | ہاں اسی حبلِ متیں کی طرف ادراک کو موڑ
دل تو دل ہے کسی پتھر کو بھی جھلا کے نہ توڑ | کہ یہ انداز ہے اللہ کی وحدت کا نچوڑ

گو قباحت ہے بڑی کافرِ یزداں ہونا
اس سے بدتر ہے مگر کافرِ انساں ہونا

اپنے یاروں کی محبت ہے مزاجِ انساں | آپ بھی اپنے رفیقوں پہ ہیں گوہر افشاں
دل سے تھا شمر بھی اپنے رفقا پر قرباں | آپ اور شمر ہیں اس سطح پہ بالکل یکساں

ہاں جو دل میں چمنِ حُبِّ عدو کھل جائے
آپ کو سطحِ حسینؑ ابنِ علیؑ مل جائے

حسینؑ خادمِ انسانیت

قافلے دھوپ میں جس وقت کہ چکراتے تھے | ہائے کیا دل تھا انھیں چھاؤں میں لے آتے تھے
دادِ احسان کی ملتی تھی تو شرماتے تھے | تشنہ لب دیکھ کے دشمن کو تڑپ جاتے تھے

دشتِ بے آب میں کوثر کی روانی تھے حسینؑ
کشتِ انساں پہ برستا ہوا پانی تھے حسینؑ

آپ کیا آئے کہ میدان بنا باغِ نعیم | آئی ہر سمت سے فردوس کے پھولوں کی شمیم
جھک گئے انفس و آفاق برائے تسلیم | اپنے سینے سے لگانے کو بڑھے ابراہیمؑ

ہاتھ پھیلائے ہوئے بادِ بہاری آئی
جھوم اٹھے خار کہ پھولوں کی سواری آئی

بزمِ ارواح میں پہنچی جو حسینؑ آواز — تو زمیں پر اُتر آئے جو نبیؑ تھے ممتاز
مصطفےٰؐ جھک گئے سجدے میں بہ افراطِ گداز — فاطمہؑ نے یہ صدا دی کہ تری عمر دراز
ہل گیا عرشِ معلّیٰ وہ طلاطم آیا
لبِ قدرت پہ اک افسردہ تبسم آیا

تاج نے آلِ محمدؐ پہ جو روکا پانی — پیاس کے ابر سے یوں ٹوٹ کے برسا پانی
بے دھڑک قصرِ حکومت میں در آیا پانی — ہو گیا سر سے شہنشاہ کے اونچا پانی
تاجداری مع اورنگ و نگیں ڈوب گئی
آسماں سے جو لڑی تھی وہ زمیں ڈوب گئی

عزاداروں سے خطاب

میں یہ پوچھوں جو خفا ہوں نہ رفیقانِ کرام — کہ لرزتے تو نہیں آپ حضورِ حکام
آپ سرکار میں جھکتے تو نہیں بہرِ سلام — آنکھ شاہوں سے ملاتے ہیں یہ اندازِ امامؑ
رائے بکتی تو نہیں آپ کی بازاروں میں
آپ کا رنگ تو اُڑتا نہیں درباروں میں

آپ ناواقفِ پیوستگیِ عشرہ و عید — آپ اک قفل ہیں اور قفل بھی گم کردہ کلید
دل میں خاشاک و خزف دیدۂ تر مرواریدا — دعوئ حُبِ حسینؑ اور ہوسِ قربِ یزید
سوز خواں کے ہیں طلبگار رجز خواں کے نہیں
آپ مجلس کے مسلمان ہیں میداں کے نہیں

کربلا

کربلا ایک تزلزل ہے محیطِ دَوراں کربلا خرمنِ سرمایہ پہ ہے برقِ تپاں
کربلا طبل پہ ہے ضربتِ آوازِ اذاں کربلا جرأتِ انکار ہے پیشِ سلطاں

فکرِ حق سوز یہاں کاشت نہیں کر سکتی
کربلا تاج کو یہ داشت نہیں کر سکتی

کربلا بہرِ عمل نعرہ زناں ہے اب تک کربلا گوش بر آوازِ یہاں ہے اب تک
کربلا منتظرِ صف شکناں ہے اب تک کربلا جانبِ انساں نگراں ہے اب تک

دادِ غم ایک بھی جانباز نہیں دیتا ہے
کوئی آواز پہ آواز نہیں دیتا ہے

یہ مرثیہ کئی اعتبار سے جوشؔ کا شاہکار ہے۔ آہنگِ کلام کی ہمواری ایک طرف یہ جوشؔ کا پہلا مرثیہ ہے جس میں نظم کی تکنیک کا استعمال نہایت مثبت انداز میں ہوا ہے۔ ان ابواب کا قیام ایک نئی تنظیم کا پیش خیمہ ثابت ہو سکتی ہے۔ اُمید تھی کہ تنظیمِ افکار کے امکانات کو جوشؔ مزید وسعت دیتے مگر جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں کہ جوشؔ آگ اور پانی جیسے مضامین پر خامہ فرسائی میں مشغول ہو گئے جس سے اس ترتیب کو نقصان پہنچا۔ ہاں "موحد و مفکر" میں تنظیم ٹھوس ہے مگر "حیات و موت" میں ابواب اس قدر پھیل گئے ہیں کہ وہ صحیح معنوں میں ابواب نہیں کہے جا سکتے۔ اگر جوشؔ اس روش پر قائم ہو جائیں جو انہوں نے "قلم" اور "موحد و مفکر" میں روا رکھی تھی تو وہ بے شک میر ضمیر کی ہمنوائی میں کہہ سکیں گے کہ۔ ع

"جو بھی کہے اس طرز میں شاگرد ہے میرا"

اس مرثیہ کے تحت ہم وسیع پیمانہ پر جوشؔ کی مصورانہ طبیعت کے مظاہر کا مطالعہ

کر رہے تھے۔ آگے بڑھنے سے پہلے میں ان کی منظر نگاری کے رسمی لوازم پر کچھ کہنے کی ضرورت محسوس کرتا ہوں۔ جوشؔ کی منظر نگاری ان کی ان صلاحیتوں میں شامل ہے جن کو دیکھ کر مرثیہ نگاری سے ان کی وابستگی کی توقع کی گئی تھی۔ چونکہ یہی ایک قدر ہے جو جوشؔ اور قدما میں صد فی صد مشترک ہے۔ جوشؔ نے نظموں کے برعکس مرثیوں میں اس جانب کم توجہ کی ہے۔ پھر بھی اس صنف میں جو نمونے جوشؔ نے پیش کئے ہیں۔ ان میں خلاقیت بھی ہے اور انفرادیت بھی۔ اور ان مناظر کو ہم مرثیت کا ہم مزاج بھی پاتے ہیں۔ جوشؔ کی مصوری کو ہم خلاقانہ اس لئے کہہ رہے ہیں کہ وہ ہماری بصیرت کے عینی اور جذباتی خانوں میں کشش کا موجب ہے۔ ؎

لبریز زہر جور سے وہ دشت کا ایاغ دُکھتے ہوئے وہ دل وہ تپکتے ہوئے دماغ
پُر ہول ظلمتوں میں وہ سہمے ہوئے چراغ آنکھوں کی پتلیوں میں عیاں وہ دلوں کے داغ

بکھرے ہوئے ہوا میں وہ گیسو رسولؐ کے
تاروں کی روشنی میں وہ آنسو بتولؑ کے

غور کیجئے کہ صرف تاروں اور آنسوؤں کی مشابہت سے کتنے صفات منتقل ہو گئے۔ تشبیہ بذاتِ خود اتنی جامع نہیں مگر اس کی نشست ایسی ہے کہ نہایت لطیف اور نازک سما بندی ہو گئی ہے۔ آرائش سے قطع نظر ان کے یہاں منظر نگاری وسیع پیمانے پر نہیں ملتی۔ بقول وحید الحسن ہاشمی صاحب، اُردو مرثیہ جو پہلے۔ ع

"طے کر چکا جو منزلِ شب کاروانِ صبح"

جیسے مصرعوں سے شروع ہوتا تھا، اسے اب ایسے چہرے میسّر ہیں۔ ع

"مسکرا کر جب کوئی طالع تمدن کی سحر"

غرضیکہ جوشؔ کے مفکرانہ رجحان سے منظر نگاری کے امکانات محدود ہوتے ہیں۔

جوشؔ کی شاعری کا فکری عنصر وہ پہلو ہے جو اُن کی نظر میں سب سے زیادہ

اور جوان کے ناقدوں کی نظر میں سب سے کم اہمیت کا حامل ہے۔ خود جوش کا مصرع اس بات کا مورخ ہے۔ ع

میری نظموں میں فقط اک طائرانہ رنگ ہے

وہ افکار جو جوش کے شعور کی واضح ترین سطح پر ہیں وہ ان فکری نتائج سے آگے نہیں جاتے جو اقبال کے وہاں ظاہر ہیں۔ سطور بالا میں مرقوم اقبال اور جوش کے ہم مضمون مصرعے اس بات کا بین ثبوت ہیں۔ واقعۂ کربلا کے حکیمانہ پہلو کو اقبال سے وسیع تر شعری پیمانے پر لے جاکر وہ اساسی حقیقت کو نئی منزل تک پہنچانے سے زیادہ بعض حقائق کے باہمی رشتوں پر روشنی ڈال کر اس رشتے اور ارتباط کی معنویت کو اجاگر کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ ان حالات میں جوش نے شہادت عظمیٰ کے آفاقی اصول کا ربط قومی آزادی کے جزوی تصور سے ظاہر کرنا شروع کیا اور ایک نئی معنویت کو تسلیم کروانے میں کامیاب ہوئے۔ یہ تو خیر جوش کی مرثیہ نگاری کے وہ گوشے ہیں جن کے موضوع پر مزاج اور زمانے کی رفتار کی گرفت ہے۔ بعض گوشے وہ ہیں جن کا رخ خود جوش کی شخصیت اور ذہنی رجحان نے موڑا ہے۔

جوش ملیح آبادی کے عمومی افکار کا کوئی ظاہری تعلق مذہبی شاعری سے نظر نہیں آتا۔ خدا کے وجود اور ایسے دوسرے مسائل میں جوش نے اپنے مسلک کو دو ٹوک انداز میں الحاد کے دامن میں ڈال دیا ہے۔ اسی حقیقت کو دیکھ کر آل احمد سرور نے جوش کی انقلابی شاعری اور مرثیہ نگاری کو کھلا ہوا تضاد کہا ہے۔ شکر ہے انھوں نے نہیں دہرایا جو کسی نے سانتایانا کے بارے میں کہا تھا۔

"سانتایانا کا ایمان ہے کہ کوئی خدا نہیں ہے اور مریم اس کی ماں ہے۔"

مگر باوجود اس کے کہ وہ کہہ چکے ہیں:۔ ؎

رہِ کفر کی خاک چھانے گا جوش

نہ مانا ہے تجھ کو نہ مانے گا جوش

یہ تضاد اتنا عمیق نہیں جتنا کہ تاثر دیا گیا ہے۔ جوشؔ کربلا گئے تھے انقلاب کی مثال لینے خدا کی تلاش میں نہیں۔ ویسے اپنے مراثی میں اور مقامات سے کہیں زیادہ وہ عشقِ رسولؐ کا ثبوت دیتے ہیں۔

ع " وہ منبرِ رسولؐ پہ رکھنے کو تھا قدم"

ع "اے جانشینِ احمدِ مختار المدد"

میں جوشؔ کے اعتقادات پر زیادہ بحث نہیں کرنا چاہتا مگر ان کے افکار کا دباؤ ان کی مرثیہ نگاری پر بھی پڑا ہے۔ جوشؔ کا پیغام یہ ہے کہ ہم حسینؑ کی عملی تقلید کریں۔ اور یہ پیغام دیتے وقت ان کے سامنے ایک واضح سیاسی نصب العین بھی رہا ہے جس کے سبب سے انھوں نے نیم شعوری طور پر خدا اور امام حسینؑ کے درمیان ایک خطِ فاصل کھینچ دیا ہے۔ اور یوں انھوں نے مرثیہ کے فلسفیانہ امکانات کو اپنے ذہن ہی میں محدود کر لیا ہے۔ ان کے مراثی کی اسی وقت فلسفیانہ وقعت زیادہ ہوئی ہے جب وہ کبھی کبھی سیاست کے دائرے سے باہر نکل سکے ہیں۔ انھوں نے صرف عموماً انسانی تعلقات سے تعلق رکھا ہے۔ اس لئے وہ واقعۂ کربلا کی اخلاقی سطح سے آگے نہیں جا سکے جبکہ واقعۂ کربلا کی روحانی سطح کا آغاز خدا اور حسینؑ کے تعلقات سے ہوتا ہے اس کی صرف ایک جھلک " وحدتِ انسانی" میں ملتی ہے۔ مگر بالعموم نہیں۔ ؎

اعزاز بندگانِ گرامی دو چند ہو

اے کربلا کی خاک فلک تک بلند ہو

شاعری کی اعلیٰ ترین منازل میں حقوق اللہ کو حقوق العباد پر برتری حاصل ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو جوشؔ کا پیغامِ عمل اپنی اثر آفرینی میں بھی کہیں کہیں کمزور نہ ہو گیا ہوتا۔ چونکہ متذکرہ بالا اوقات میں انھوں نے فرقِ مراتب کا بھی لحاظ کھو دیا ہے۔

امام حسینؑ کی عملی تقلید کا پیغام دیتے وقت وہ ایک معلمِ اخلاق کا لبادہ اوڑھ کر بیٹھ گئے اور ایک فنکار کا دل رکھنے کے باوجود وہ اس لطیف نکتہ کو فراموش کر بیٹھے کہ مرجع تقلید کی عظمت عوام کی سطح پر آجائے تو اس کی کشش بھی کم ہونے لگتی ہے۔ ع

"لازم ہے کہ ہر شخص حسینؑ ابن علیؑ ہو"

جیسے مصرعے اپنے اندر وہ ولولہ انگیزی، جذبۂ ایثار و عزم کو اُبھارنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ ع

"اس راہ میں ہے ایک ہی انسان کا قدم"

جیسے مصرعوں میں ہے۔ دونوں ہی مصرعے جوشؔ کے ہیں۔ مگر ان کا غالب رجحان پہلے مصرعے سے ظاہر ہے۔

مرثیہ میں جزوی افکار کی اہمیت اس لئے کہ حادثۂ کربلا کے واقعاتی، جذباتی، اور فکری مضمرات اس قدر وسیع ہیں کہ بہت سے گوشے بیک وقت نظر میں نہیں سماتے۔ شاعر کی خدمت یہ کیا کم ہے کہ جو حقائق گوشوں میں چھپ جاتے ہیں ان کی اہمیت کو واضح کرتا رہے۔ چونکہ اس کے بغیر ہمارا شعورِ تناظر کھو کر مردہ ہو جاتا ہے یہ صرف میرا ہی خیال نہیں بلکہ گبنؔ جیسے ادیب و مورخ کا بھی یہی خیال ہے ______

واقعۂ کربلا کے ذیل میں گبنؔ نے لکھا ہے کہ" اس کا اندوہناک تاثر تمام تفاصیل کے یکجا بیان میں جاکر کھو جاتا ہے۔ اس کا پورا اثر اجمال کے ذریعہ ہی حاصل ہو سکتا ہے۔" جو بات گبنؔ نے واقعۂ کربلا کے بارے میں کہی ہے وہی بات اس کے فلسفیانہ پہلو کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ فکر کے ان گوشوں کی نقاب کُشائی میں جوشؔ کو قدرتِ کلام کی تمام تر صلاحیتوں کو صرف کرنا پڑا ہے۔ اس سے

کم میں ابلاغ محال ہوجاتا۔ ایسی مثالیں جوشؔ کے یہاں بہت ہیں۔ ؎

اے محمدؐ! موت وہ تیرے نواسے کو ملی | آج تک جس سے درخشاں ہے ضمیرِ آدمی
اللہ اللہ روشنی تیرے چراغِ ذہن کی | کربلا کی دھوپ پر چِٹکی ہے اب تک چاندنی

یہ اَنی پر سر نہیں تیرے اَنا کا تاج ہے
کربلا تیرے نظامِ فکر کی معراج ہے

ع "کربلا کی دھوپ پر چِٹکی ہے اب تک چاندنی"

"چاندنی" یہاں تقدس کی تمثیل ہے۔ اس کی وسعت سے ہمہ گیر، مکمل کامیابی کا تاثر ظلم اور صبر کے مختلف مزاج کی نشاندہی اس ایک مصرع میں جوشؔ سبھی کچھ لے آئے ہیں۔ اب یہ بند دیکھئے جس میں امارتِ یزید کے اثرات کو مابعد الطبعیاتی انداز میں پیش کیا گیا ہے ؎

قصرِ شاہی میں بھنبھوڑی جا رہی تھی زندگی | دستِ وحشت سے جھنجھوڑی جا رہی تھی زندگی
موت کی خاطر نچوڑی جا رہی تھی زندگی | سوئے تاج و تخت موڑی جا رہی تھی زندگی

اور چھوڑا جا رہا تھا زندگی کے باغ کو
توڑ کر موتی کھلاتے جا رہے تھے زاغ کو

آسمانِ زندگی پر کہکشاں ہے کربلا | فرقِ استبداد پہ گرزِ گراں ہے کربلا
حفظِ ناموسِ بشر کی داستاں ہے کربلا | خون کے دھارے پہ بہتی داستاں ہے کربلا

کربلا کی خاک میں اشکوں کی طغیانی بھی ہے
کربلا کی آگ میں تلوار کا پانی بھی ہے

اور کچھ مثالیں دیکھئے۔ جوشؔ معقول کو محسوس تک کس نزاکت کے ساتھ لے جاتے ہیں ؎

موت کی ظلمت میں تو نے جگمگا دی زندگی　　جوہرِ شمشیرِ عریاں میں دکھا دی زندگی
شمع کی مانند قبروں میں جلا دی زندگی　　سرزمینِ مرگ میں تو نے جگا دی زندگی
حبس ٹوٹا باغِ جنت میں ہوا آنے لگی
مقبروں سے دل دھڑکنے کی صدا آنے لگی

اے خنجرِ برہنہ وائے تیغِ بے نیام　　اے حق نواز امیرِ نبوت بدوشں امام
اے تیرگی کی بزم میں خورشید کے پیام　　اے آسمانِ درسِ عمل کے مہِ تمام
رہتی ردائے شام کی ظلمت ہی دین پر
ہوتا نہ تُو تو صبح نہ ہوتی زمین پر

اور جب جوشؔ اپنے مقصدِ اصلی یعنی قوم کے ہاتھ میں تلوار دینے پر آتے ہیں تو اس مقام پر بھی فلسفہ کا رنگ غالب رہتا ہے اور وہ مرثیہ میں بلند آہنگی، جوش اور ولولہ انگیزی کو معنوی اصطلاحوں میں فروغ دیتے رہے ہیں۔ اس حصّہ کو جوشؔ نے سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ یہی وہ حصّہ ہے جو مزاجاً نظم سے زیادہ قریب ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں ان کے مراثی کو فنی عروج حاصل ہوا ہے ؎

تاریخ دے رہی ہے یہ آواز دم بدم　　دشتِ ثبات و عزم ہے دشت و بلا غم
صبرِ مسیح وجرأتِ سقراط کی قسم　　اس راہ میں ہے صرف اک انسان کا قدم
جس کی رگوں میں آتشِ بدر و حنین ہے
جس سورما کا اسمِ گرامی حسینؑ ہے

پانی سے تین روز ہوئے جس کے لب نہ تر　　تیغ و تبر کو سونپ دیا جس نے گھر کا گھر
جو مر گیا ضمیر کی عزت کے نام پر　　ذلت کے آستاں پہ جھکایا مگر نہ سر

لی جس نے سانس رشتۂ شاہی کو توڑ کر
جس نے کلائی موت کی رکھ دی مروڑ کر

قطرۂ دل میں لئے ایک سمندر تھے حسینؑ　　ذاتِ واحد میں سمیٹے ہوئے لشکر تھے حسینؑ
دینِ آدابِ رفاقت کے پیمبر تھے حسینؑ　　جان دینے کو جب آئے تو بہتر تھے حسینؑ
سرفروشوں کے یہاں آج بھی خم ہوتے ہیں
ایسے انسان رسولوں میں بھی کم ہوتے ہیں

جب تک اس خاک پہ باقی ہے وجودِ اشرار　　دوشِ انسان پہ جب تک ہے حشم تخت کا بار
جب تک اقدار سے اغراض ہیں گرمِ پیکار　　کربلا ہاتھ سے پھینکے گی نہ ہرگز تلوار
کوئی کہہ دے یہ حکومت کے نگہبانوں سے
کربلا اک ابدی جنگ ہے سُلطانوں سے

عزت دستور پہ جو سر کٹا سکتا نہیں　　جو خود اپنے ہی چراغوں کو بجھا سکتا نہیں
تان کر سینے کو جو میدان میں جا سکتا نہیں　　موت کو جو اپنے کاندھے پہ اٹھا سکتا نہیں
ہاں خود اپنے خون میں کشتی جو کھے سکتا نہیں
وہ حسینؑ ابن علیؑ کا نام لے سکتا نہیں

اس للکار کا آہنگ پیدا کر کے جوش نے اپنی انفرادیت کو موثر ترین پیرایۂ اظہار دیا ہے اور ایک ایسا رنگ پیدا کر دیا جس سے لوگ جدید مرثیہ کی اہمیت کو تسلیم کرنے لگے۔

جوشؔ کی مرثیہ نگاری کی رفتار، زمانے کی رفتار سے معین ہوئی ہے۔ برائے جوشؔ کے سیاسی عنصر پر ہم سیر حاصل بحث کر چکے ہیں اور دیکھ چکے ہیں اس نے ان کی فکر کی رہنمائی کی ہے۔ ان کی خلوص انقلابی مرثیہ گوئی کا سب سے نمائندہ کارنامہ "حسینؑ اور انقلاب" ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد ان کی توجہ طبقاتی انقلاب اور سماجی انصاف کے حصول کی جانب مبذول رہی۔ جوشؔ شاعرِ انقلاب کی حیثیت سے کئی تحریکوں سے وابستہ رہے ہیں مگر آج تک کسی تحریک کی کامیابی انھیں مطمئن نہیں رکھ سکی۔ ع

یہ زندگی کا جہادِ اعظم یہ حوصلوں کی شکست پیہم

انھیں دل کی گہرائیوں تک لے گیا ہے۔ پہلے جہاں وہ غیض میں مبتلا ہو جاتے تھے وہاں وہ اب صرف غم محسوس کرتے ہیں۔ ع

غم کھاتے کھاتے منہ کا مزہ تک بگڑ گیا

جوشؔ کا تجربہ اس کے برعکس ہے۔ ان کا ایک بند دیکھئے جو مجھے ۱۹۷۱ء کے المیے کے بعد بار بار یاد آ رہا تھا ؎

پھر حیاتِ نوعِ انسانی ہے کجلائی ہوئی ــــ گل پڑے ہیں ولولے جرأت ہے مرجھائی ہوئی

پھر زمین و آسمان پر موت ہے چھائی ہوئی ــــ موت بھی کیسی خود اپنے ہاتھ کی لائی ہوئی

چہرۂ اُمید کو رخشندگی دے، یا حسینؑ

زندگی دے، زندگی دے، زندگی دے یا حسینؑ

غالباً آپ کو اعتراف ہوگا کہ اس بند میں جو کرب و گداز ہے وہ جوشؔ کی ابتدائی انقلابی نظموں میں نہیں ہے۔ اس تبدیلی کا نتیجہ یہ ہوا کہ اگر وہ غمِ حسینؑ کو دانستہ دبانا بھی چاہتے ہیں تو غمِ دوراں کا جذبہ اسے اپنے ساتھ اُبھارتا رہتا ہے مگر اب جوشؔ اسے دبانا نہیں چاہتے ہیں۔ "حیات و موت" میں کچھ بند ایسے ہیں جن سے ظاہر ہے کہ جوشؔ بابِ عزاداری میں ایک سمجھوتے کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ بُکا کی مخالفت شدت میں

کم ہوگئی ہے اور ان کا موجودہ لہجہ "ذاکر سے خطاب" کے لہجے سے زیادہ نرم ہے۔ ؎

تجھ پہ بے روئے نہیں اٹھتے کسی محفل سے ہم
کیا کریں مجبور ہو جاتے ہیں اپنے دل سے ہم

لیکن اس جذبے کی وضاحت میں پرانے خیالات کی جھلک بھی ہے۔ ؎

دار و گیر کربلا پر اے شہیدِ محترم
عقل نازاں ہے مگر جذبات کی آنکھیں ہیں نم
چونکہ تیرے جذبۂ نصرت میں ہے آہنگِ غم
اس لئے آنسو چڑھاتے ہیں تری بالین پہ ہم
دل کا یہ فرمان ہے لغزش نہ آئے پاؤں میں
جشنِ فتحِ کربلا ہو آنسوؤں کی چھاؤں میں

لیکن آنسو وہ جو برسائیں شرارِ زندگی
جس سے ٹپکے گوہرِ عز و وقارِ زندگی
جس کے قبضے میں ہو تیغِ آبدارِ زندگی
جس کی رنگینی میں لے کروٹ لے بہارِ زندگی
جو گری شادابیٔ اہلِ جہاں کے واسطے
گھُن جو بن جائیں غرورِ خسروی کے واسطے

بات جوش کی بین نگاری تک آ پہنچی ہے اور میں اسی موضوع کی مناسبت سے اس باب کو ختم کرنا چاہتا ہوں۔

میں نے کہیں پروفیسر مجتبیٰ حسین کا ایک جملہ دیکھا تھا۔ "جوش کے مراثی میں مرثیت نہیں ہوتی۔" مجھے اس قول کو بلا ترمیم قبول کرنے میں تامل ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ جوش کے یہاں مرثیت بالواسطہ حیثیت میں پائی جاتی ہے۔ جوش کے مقصدِ کلام کے پیشِ نظر اس سے زیادہ کی توقع تنقیدی اعتبار سے نامناسب ہے۔ ویسے جوش کے یہاں مصائب کے بعض بند مکمل ہو گئے ہیں ؎

بلاں اے حسین بے کس و ناچار السّلام
اے کشتگانِ عشق کے سردار السّلام
اے سوگوارِ یاد و انصار السّلام
اے کاروانِ مردہ کے سالار السّلام

افسوس اے وطن کے نکالے ہوئے حسینؑ
اے فاطمہؑ کی گود کے پالے ہوئے حسینؑ

زار و نزار و تشنہ و مجروح و ناتواں
تنہا کھڑا ہوا تھا جو لاکھوں کے درمیاں
گھیرے تھے جس کو نیزہ و تیر و ناوک و سناں
اور سو رہا تھا موت کے بستر پہ کارواں
اتنا نہ تھا کہ حق رفاقت سے کام لے
گرنے لگیں اگر تو کوئی بڑھ کے تھام لے

ہاں قدسیان کنگرۂ عرش گھر گھر آؤ
اے تارہائے بربط و آفاق جھنجھناؤ
مریمؑ کدھر ہو فاطمۂ زہراؑ کے پاس آؤ
یوسفؑ وہ آتے اکبرؑ و قاسمؑ گلے لگاؤ
پیری شباب پر ہے مروّت سے کام لو
یعقوبؑ دست ابن مظاہرؓ کو تھام لو

جوشؔ اکثر بین کی تاثیر مصائب سے نہیں صبر سے لیتے ہیں ؎

تھی جس کے دوش پاک پر اہل ولا کی لاش
انکار سر فروش کی لاش اقربا کی لاش
عباسؑ سے مجاہد تیغ آزما کی لاش
قاسمؑ سے شاہزادۂ گلگوں قبا کی لاش
پھر بھی یہ دُھن تھی صبر کی زُلفوں سے بل نہ جائے
اس خوف سے کہ حق کا جنازہ نکل نہ جائے

اور ظاہر ہے کہ یہ ان کے پیغام کی روح کے عین مطابق ہے۔

آخر میں، میں صرف یہ بات کہہ سکتا ہوں کہ جوشؔ مرثیہ کو انقلاب سے ہم آہنگ کر کے ایک اضافے کا موجب ہوئے ہیں۔ بات شروع ہوئی تھی جوشؔ کے یہاں نظمیہ عناصر کی موجودگی سے۔ جوشؔ نظم کے عظیم شاعر ہیں اور مرثیہ میں انھوں نے اس

عظمت کو برقرار رکھا ہے۔

پروفیسر نظیر صدیقی نے جوشؔ پر غیر ضروری طوالت اور غیر ضروری تکرار کا اعتراض کیا ہے۔ "قلم" اور "وحدتِ انسانی" کو دیکھ کر احساس ہوتا ہے کہ جوشؔ نے تنظیمِ افکار کی اہمیت کو مرثیہ گوئی کے وقت آ کر سمجھا۔ نظم کی تکنیک نے بسا اوقات ان کے مراثی کے قالب میں تھوڑا سا انتشار بھی پیدا کیا ہے مگر وہ جس تحریک کی اشاعت کے لئے کوشاں تھے اور تکنیکی ترقی کی جس منزل پر کھڑے تھے اس نے نظمیہ عناصر سے مدد لینے پر کسی حد تک مجبور بھی کیا تھا۔ جوشؔ نے مرثیہ میں انقلابی شاعری کا آغاز کیا تھا اور جو ایک محرک کی شدت اور قطعیت ہوتی ہے۔ اس سے خود ان کی ذاتی شاعری کو نقصان پہنچا ہو۔ لیکن اس سے ایک زمانہ فیض یاب ہوا ہے مرثیہ پر توجہ دے کر جوشؔ نے اپنے سرمایۂ شعری کے مجموعی وقار کو بلند کیا ہے اور ان کا یہ سرمایہ خود ان کے لئے اور ہمارے ہنگامہ آفریں عہد کے لئے سرمایۂ نجات ہے۔

۱۹۷۲ء

٭ ٭ ٭

صبرِ جمیل

میرے مراثی میں تمہیں واضح طور پر یہ حقیقت دکھائی دے گی کہ میں نے مرثیہ کا رشتہ قومی شاعری سے جوڑا ہے "عرفانِ جمیل" کے مقدمہ نگار کا ذہن اس طرف منتقل نہیں ہو سکا اور میرا یہ ہنر اُسے عیب نظر آیا، حالانکہ میں نے تو مومنین کو رُلانے کے ساتھ جگانے کی بھی کوشش کی تھی ...... یہ چند اشارات ہیں جن پر تمہیں غور کرنا چاہیئے ......"

(مکتوب مورخہ ۵ مئی ۱۹۷۰ء)

جیسا کہ جمیلؔ مظہری نے لکھا ہے۔ مجھے یہ حقیقت واضح طور پر نظر آگئی کہ انہوں نے مرثیہ کا رشتہ قومی شاعری سے جوڑا ہے۔ اتنی ہی واضح یہ حقیقت ہے کہ جمیلؔ مظہری نے اپنی مرثیہ نگاری سے متعلق ایک ادھوری بات کہی تھی۔ ان کا یہ قول تو جوشؔ پر صادق آتا ہے۔ جوشؔ کے مراثی چاہے کتنی ہی بصیرت کے حامل کیوں نہ ہوں۔ بنیادی طور پر سیاسی ہیں جمیلؔ کے مراثی خواہ سیاسی واقعات کا فوری ردِ عمل کیوں نہ ہوں بنیادی طور پر تاریخی ہیں۔ تاریخ بھی وہ جو مذہبی اقدار کی حامل ہو۔ مذہب کے موضوع کو جمیلؔ مظہری کے افکار میں مرکزی حیثیت حاصل ہے، اور اس افتادِ طبع کے مطابق انہوں نے اپنی مرثیہ نگاری کو اُردو نظم کے فکری سرمائے کا حصّہ بنایا ہے۔

جمیل مظہری نے اس عہد کو اقبال کے عہد سے تعبیر کیا اور اقبال کی طرح جمیل مظہری کا شمار اردو ادب کے ان کمیاب خادموں میں ہے کہ جنہوں نے ایک فکری سرمائے کو منظم کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیاز فتح پوری نے جمیل مظہری کو غالب کا صحیح نمائندہ کہا تھا مگر جس سنجیدگی اور خلوص کے ساتھ انہوں نے بعض نظائر اور شکوک کی پرورش کی ہے اور جس مشقت کے ساتھ وہ ایک نصب العین کی وضاحت میں مصروف ہیں۔ وہ انھیں غالب سے زیادہ اقبال سے مماثل بناتی ہے۔ اقبال کے متعلق جمیل مظہری کی رائے محض ایک تنقیدی فیصلہ نہیں ہے بلکہ ان کے شعری تجربے پر مبنی ہے۔ نظم کی صف کو ترقی دے کر اقبال نے ایسے بہت سے شعراء کے لئے بیان کے وسائل پیدا کر دیئے جوان سے مختلف نقطۂ نظر کے مالک اور مختلف نصب العین کے خواہاں تھے۔ مثلاً جوش۔ گذشتہ دہائی میں جمیل مظہری کی فریاد اور آب و سراب نامی دو طویل نظموں کی اشاعت کے بعد سے یہ بات عیاں ہوگئی ہے کہ ان کا سرمایۂ کلام انھیں خطوط پر ترتیب پا رہا ہے جن خطوط پر اقبال اور جوش کا کلام مرتب ہے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے بعد عین جوش کی طرح جمیل مظہری نے ایک دو گام کی مسافت کے بعد اقبال سے علیحدگی اختیار کر لی۔ وہ آج بھی فلسفۂ عمل اور ذاتِ انسانی میں بے پایاں امکانات کے عقیدے میں اقبال کے مقلد نظر آتے ہیں۔ مگر مجموعی حیثیت میں ان دونوں کے تناظر کا فرق اتنا شدید ہے کہ اپنے اپنے کلام میں سیاسی، تہذیبی اور جذباتی مندرجات کی طرف یکساں درجے کی حقیقت پسندی رکھنے کے باوجود جمیل مظہری اقبال کا بہت دور تک ساتھ نہ دے سکے۔ اس فرق کی بنیاد دونوں شعراء کی ابتدائی نشو و نما کے زمانے میں پڑ چکی تھی۔ اقبال کی ذہنی تعمیر اسلامی تعلیمات سے ہوئی تھی جمیل مظہری کی ذہنی تعمیر تاریخ اسلام سے اگر اُن کا فرق آپ پر واضح نہیں تو ان اشعار کو کیا کہیں گے۔

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفویؐ سے شرارِ بولہبی
(اقبالؔ)

کسے خبر تھی کہ لے کر چراغِ مصطفویؐ
جہاں میں آگ لگاتی پھرے گی بولہبی
(جمیلؔ)

چونکہ جمیلؔ مظہری کی ادبی خدمات کی عام ترویج نہیں ہوئی اس لئے ہم اقبالؔ اور جوشؔ کی طرح جمیلؔ مظہری کو صنفِ نظم کے معماروں میں شمار کرنے پر اصرار نہیں کریں گے۔ اس صنف سخن کے اکابر فن کاروں میں ان کا نام بلا تامل لیا جاسکتا ہے۔ اردو نظم سے ان کی گہری وابستگی کے سبب ہم جوشؔ کی طرح جمیلؔ کے مراثی میں بھی قومی مضامین کی موجودگی کو نظمیہ عناصر کی مداخلت سے تعبیر کرسکتے ہیں۔

جمیلؔ مظہری کے جس مرثیہ میں سیاسی عنصر سب سے زیادہ نمایاں ہے، وہ ہے "پیمانِ وفا" ـــــــ یہ مرثیہ ۱۹۳۵ء کی یادگار ہے یعنی جس سال جارج پنجم کی جوبلی منائی گئی تھی۔ جوبلی کے موقع پر انگریز حکومت نے ماہِ عزا کی پرواکئے بغیر لکھنؤ کے امام باڑوں میں چراغاں کا حکم دے دیا تھا۔ جب اس حکم کی تعمیل بغیر کشت وخون کے ہوگئی تو قوم کے اس تساہل کو کچھ شعراء نے تنقید کا حدف بنایا۔ جمیلؔ مظہری نے اس مرثیہ میں تساہل کی تاریخ پیش کی ہے ـــــــ غالباً یہ پہلا مرثیہ ہے جس میں کسی خیر کے بجائے کسی شر کی تشریح کی گئی ہے۔ یہاں جمیلؔ مظہری نے اس جذبے کی ترجمانی کے لئے طنز اور تنبیہہ کو آزادانہ طور پر استعمال کیا ہے۔ طنز یوں بھی سیاسی تنقید کا عام حربہ ہے۔ لیکن جمیلؔ مظہری نے اسے اعلیٰ سنجیدگی کی سطح پر رکھا ہے اور ایک بیانیہ خاکہ دے کر

اسے بہت ہی موثر ڈرامائی انداز میں اُبھارا ہے۔ بیا نیہ خاکہ امام حسین علیہ السّلام کے احوالِ سفر پر محمول ہے۔ مکہ سے کربلا تک مختلف مقامات پر امام عالی مقام کی تبلیغ کے مناظر آتے ہیں۔ یہ منظر دیکھیے۔ حضرت امام حسین علیہ السّلام مجمع حجاج میں ہیں ؎

خُطبہ حضرت کا مدلل تھا جوابی چُپ تھے　　عملِ سود و زیاں کے وہ حسابی چُپ تھے
نظر آتی تھی انھیں اپنی خرابی چُپ تھے　　انتہا ہے کہ پیمبر کے صحابی چُپ تھے[1]
گونج کر رہ گئی شاہِ دوسرا کی آواز
ایک بندہ نہ اُٹھا سُن کے خدا کی آواز

دوسرا منظر غدّاری کوفہ کا منظر ہے جب ابنِ زیاد کے کہنے پر کثیر ابن شہاب حامیانِ حسینؑ سے مخاطب ہوتا ہے ؎

کی منادی کہ بغاوت کا جو دیکھے گا خواب　　اس پہ آئے گا خداوندِ خلافت کا عتاب
ضبط ہو جائیں گے سب منصب و جاگیر و خطاب　　تھا جو اک ننگِ خطیبانِ عرب ابن شہاب
شہریوں کو سرِ بام آ کے جو دھمکانے لگا
اس کی تقریر سے ماتھوں پہ عرق آنے لگا
قصرِ حاکم کو جو گھیرے تھے وہ غازی بھاگے　　توڑ کر بیعتِ مولائے حجازی بھاگے
جو لگائے تھے سر و جسم کی بازی بھاگے　　جوتیاں چھوڑ کے مسجد سے نمازی بھاگے
پائی آہٹ جو سواروں کی تو جی چھوٹ گئے
رشتے ایمان کی نیّت کی طرح ٹوٹ گئے

---

[1] اس مقام پہ علامہ ابن خلدون رح کی رائے کو نقل کرنا بے جا نہ ہوگا۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر صحابہ پر اس واقعہ سے حرف گیری ہوتی تو امامؑ عالی مقام میدان کربلا میں ان کی گواہی پیش نہ کرتے۔ (م۔ ر۔ ک)

کہیں زنجیروں کی دھمکی تھی کہیں بارش زر	کام کرنے لگا ہر سمت حکومت کا اثر
سن کے یہ غل کہ چلا آتا ہے شاہی لشکر	عورتیں لے گئیں مردوں کو قسم دے دے کر

بسکہ ایماں کی طرف خوف مکیں ہوتا ہے
دل میں راسخ ہو غلامی تو یونہیں ہوتا ہے

آخری بند کے چوتھے مصرع میں جو ہندوستانی فضا میں جھلک آگئی ہے، وہ بنابر مصلحت ہے، چونکہ اس بند کے فوراً بعد وہ ۱۹۳۵ء کے ہندوستان سے مخاطب ہو جاتے ہیں ؎

آج بھی جبکہ ہے ماضی سے کہیں بہتر حال	حاکم شہر کے بگڑے ہوئے تیور کا خیال
کتنے ایمانوں کو کر سکتا ہے دم بھر میں نڈھال	جو بلی ماہ عزا میں ہوئی خود اس کی مثال

کیوں جہاں ہو علم شاہ شہیداں اے قوم
جوبلی میں اسی پھاٹک پہ چراغاں اے قوم

ڈاکٹر صفدر حسین "عرفان جمیل" کے دیباچے میں رقم طراز ہیں:

"مرثیہ کی غایت، چونکہ ہیرو کے اوصاف کا بیان کر کے ایک غم انگیز فضا کی تخلیق ہوتی ہے، اس لئے جہاں شاعر اپنے ہیرو کے اوصاف سے ہٹ کر قوم کو نصیحت کرنے لگے، وہاں مرثیہ اپنے مرتبہ سے گر کر قومی نظم بن جائے گا۔ چنانچہ ہم جناب منظہری کے اس نوع کے اشعار کو مرثیہ کے حدود سے خارج سمجھیں گے۔"

یہ اعتراض ایک نظریاتی اور اصولی اعتراض ہے، اور اس نقاد کی طرف سے صادر ہوا ہے جو جدید مرثیہ کے ماہرین میں سر فہرست ہے اور ان کے اس اعتراض کو یوں بھی نظر انداز کرنا ممکن نہیں، چونکہ یہ ایک نمائندہ اعتراض ہے جناب صفدر حسین نے صورتحال کی صحیح گرفت کر لی ہے، وہ یہ کہ مرثیہ میں قومی مضامین کی شمولیت کا سہرا

نظم سے ملا سکے۔ لیکن نظمیہ عنصر کی افادیت کے متعلق انھوں نے کچھ گفتگو نہ کی اور یہ نہ بتایا کہ مرثیہ اور کس صورت سے بیسویں صدی میں قدم جما سکتا۔ جہاں تک جمیل مظہری پر اعتراض کا تعلق ہے وہ بے جا ہے۔ مراثیِ جمیل کا جو نمونہ آپ نے دیکھا ہے وہ شاہد ہے کہ جہاں جمیل مظہری قوم کو نصیحت کرتے ہیں وہاں ماضی کی تشریح بھی کرتے جاتے ہیں پھر وہ قوم کو جس بنا پر نصیحت کرتے ہیں اس کا مرثیہ کے موضوع سے ناگزیر ربط ہے۔ جب ایک قوم خود کو حسینؑ سے منسوب کرے اور شاعر یہ کہے کہ

ع "رائیگاں تجھ پہ ہوا خونِ شہیداں اے قوم"

تو وہ غیر منصفانہ معیار پر تنقید نہیں کر رہا ہے۔ اسبابِ شہادت کا بیان اوصافِ شہداء کا حجاب نہیں ہوتا۔ جمیل مظہری نے مذکورہ بالا واقعہ سے حادثۂ کربلا کا رشتہ معنوی اعتبار سے جوڑا ہے۔ انھوں نے واقعۂ کربلا کا مطالعہ علّامہ ابنِ خلدون کے اس کلّیے کے تحت کیا ہے کہ ہر تاریخی واقعہ کو اس کو عام سیاسی، عمرانی اور معاشی پسِ منظر میں دیکھنا چاہیئے۔ اس مطالعہ سے جو تاثر جمیل مظہری کے ذہن میں اُبھرا ہے وہ یہ ہے کہ اس حادثے کی ذمہ داری مِلّت کی بے عملی پر عائد ہوتی ہے۔ اس دور کا تجزیہ انھوں نے ان الفاظ میں کیا ہے: ؎

سوچا حضرت نے کہ غافل ہے یہ قومِ بدبخت
اب ضرورت ہے کہ اک واقعہ ایسا ہو سخت
چونک اُٹھے جس کے طمانچے سے زمانہ یکلخت

اس لئے مرثیے کے مرتبے کو گھٹانے کے برعکس علّامہ جمیل مظہری نے تو واقعۂ کربلا کے نفسیاتی، سیاسی اور سماجی پسِ منظر کو سامنے لاکر مرثیہ کے مضمون کو وسعت دی ہے

تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ جمیل مظہری اپنے بعد کے مراثی میں قومی عنصر کی افادیت کو دائمی اور مستحکم حیثیت نہیں دلوا سکے ہیں۔ "پیمانِ وفا" میں سیاسی عنصر

ایک نامیاتی عنصر ہے۔ اس زمانے کی سیاست آفاقی تصورات کے سہارے چل رہی تھی اس لئے وہ مرثیہ کے وسیع چوکھٹے میں متناسب جگہ گھیر سکی۔ آزادی اور تقسیم کے بعد کی سیاست اپنے اندر وہ تموّج نہیں رکھتی جو بلند آہنگ شاعری کے لئے موزوں ہو یا جس سے مرثیہ کی فنّی تعمیر میں مدد مل سکتی ہو۔ غالباً جمیلؔ مظہری کو اس بات کا احساس تھا، چونکہ ہم دیکھتے ہیں کہ اپنے قومی جذبے کو معتدل اور اس کے اظہار کو تشبیب تک محدود رکھ کر انھوں نے ہُنرمندی کا ثبوت دیا ہے۔ چہرہ روایتی طور پر وہ مقام ہے جہاں مرکزی اور ضمنی موضوعات میں توازن قائم کیا جا سکتا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کی اس قومی شاعری کا نمونہ دیکھئے ؎

ظُلمت کدے میں ہند کے محشر بپا ہے آج — تہذیب اپنے خون سے رنگیں قبا ہے آج
رفتارِ وقت مدعیٔ ارتقاء ہے آج — لیکن جو ہو رہا تھا وہی ہو رہا ہے آج
جنسِ خودی جہاں میں ہے ارزاں اسی طرح
انسان کا غُلام ہے انساں اسی طرح

اور گریز یہ ہے ؎

دنیا تلاش کرتی ہے ساحل نجات کا — دکھلا دے اس کو کوئی کنارہ فرات کا

(مضرابِ شہادت ۱۹۵۱ء)

شوق ابھی حیرتیٔ شمس و قمر ہے اے دوست — ابھی پردے کے اسی پار نظر ہے اے دوست
کتنا مشکل یہ بصیرت کا سفر ہے اے دوست — جس میں ہر گام پہ منزل کا خطر ہے اے دوست
اس میں فطرت کا گماں راہ زنی کرتا ہے
رہبری جذبۂ حُبّ الوطنی کرتا ہے

(شامِ غریباں ۱۹۶۳ء)

چونکہ جمیلؔ مظہری مرثیہ میں بھی ایک سے زیادہ اسلوب کے مالک ہیں، اسلئے

ضروری ہے کہ آگے بڑھنے سے پہلے ہم "پیمانِ وفا" کے اسلوب و آہنگ کے متعلق کچھ اشارے کرتے چلیں۔ تقسیم کے بعد کے مراثی میں جمیل مظہری کی اسلوبی کاوشوں کا نصب العین کس کے اسلوب سے معین ہے یہ اظہر من الشمس ہے۔ مگر "پیمانِ وفا" کا آہنگ اور اس کا اسلوب کہہ رہا ہے کہ وہ عصرِ حاضر میں دبستانِ دبیر کی افادیت کی مثال ہے۔ خواہ جمیل مظہری کہہ دیں کہ دبیران کے شعوری معلموں میں نہیں ہیں۔ علمائے ادب نے روایتی طور پر جن صفات کو مرزا دبیر کے یہ صفات مظہری کے آہنگ کی بنیاد میں موجود ہیں۔ وہ عناصر جو جمیل مظہری کی انفرادیت کی تعمیر کرتے ہیں ان میں پہلی چیز بے ساختگی ہے اس بے ساختگی کے اجزاء میں وہ چیز تو نہیں ہے جس کے لئے ہم روزمرہ کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں اور نہ ہی ہم زبان کی روانی پر شیرینی کا گمان کر سکتے ہیں۔ یہاں طنز و تنبیہ جس اساسی اور سنجیدہ مزاج کے ہیں وہاں شیرینی زبان پر نمکِ خوانِ تکلم کی موزونیت ہی غالب تھی۔ جمیل مظہری کی زبان میں جو وقار ہے وہ علمی و فکری تراکیب کو خطیبانہ لہجہ سے ہم آہنگ کر کے مکالمات اور متحرک مناظر دونوں کے لئے یکساں موزوں ہو جاتا ہے۔

آہنگِ دبیر میں تخلیقی تصرف کا تجربہ جمیل مظہری سے پہلے خود مرزا اوج نے کیا تھا۔ سید نظیر الحسن فوق نے اسے رنگِ دبیر میں رنگِ انیس کی آمیزش سے تعبیر کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ زمانے کی روش کے مطابق یہ تجزیہ درست تھا۔ مگر آج فوق کی اصطلاح میں "انیسیت" کا مفہوم اس قدر وسیع ہے کہ اس سے کوئی تعریف معین نہیں ہوتی۔ مرزا اوج کے مخصوص و منفرد آہنگِ کلام کو محض دو رنگوں کا مرکب کہہ دینا ایک زیادتی ہے ہاں مرزا اوج نے میر انیس کی کچھ عمومی صفات کو اپنایا تھا۔ مثلاً سلاست اور روانی لیکن یہ انیس کی سلاست و روانی نہیں ہے۔ مرزا اوج کے باب میں ہم دیکھ آئے ہیں کہ ان کے آہنگِ کلام میں ایسے عناصر تھے جو سرتاسر انھیں کی تخلیق تھے۔ مگر ان کا غالب میلان

مرزا دبیر ہی کی طرف رہا چونکہ ان کے یہاں دبیر کی انفرادی اور بنیادی صفات ہیں اور میر انیس کے عمومی صفات بعینہٖ اس طور ہم کہہ سکتے ہیں کہ مرزا اوج اور جمیل مظہری کے تصرف میں یہ نازک فرق ہے کہ اوج کے یہاں دبیر کے انفرادی صفات بھی ہیں اور جمیل کے یہاں صرف بنیادی صفات ہے

مرحبا فدیۂ مخصوص خدائے ازلی　　　تونے عالم کے جریدے پہ بعنوانِ جلی
خوں کی چھینٹوں سے لکھا اپنا پیامِ عملی　　　طبعِ احرار تیرے عزم کے سانچے میں ڈھلی

مر کے کی اپنے اصولوں کی اشاعت تونے
اک تصور تھا کیا جس کو حقیقت تونے

ظنِ غالب ہے کہ رُخ سوئے یمن تھا ہرگاہ　　　کیونکہ تھے ساتھ طرماح عدیؑ ذی جاہ
یہ بھی ممکن ہے کہ ہو ترکِ وطن پیشِ نگاہ　　　یعنی ساتھ اپنے لئے ایک جنودِ اللہ

آپ جاتے ہیں کہیں موسیٰ عمراں کی طرح
رُخ کسی ملک کا ہو ابرِ بہاراں کی طرح

بسکہ نرغے میں ابھی سے تھا دو عالم کا امیر　　　تھی رہِ یثرب و بطحا میں بھی فوجوں کی بھیر
ناکہ بندی پہ معین تھا حصین ابنِ نمیر　　　اپنی آواز کو افسوس امامِ دلگیر

ہر طرف عالمِ اسلام میں پھیلا نہ سکے
عجم و ہند تو کیا پھر کے وطن جا نہ سکے

یہاں جمیل مظہری کی انفرادیت کی منہ بولتی تصویر ایک مصرع میں آگئی ہے۔

ع　"ناکہ بندی پہ معین تھا حصین ابنِ نمیر"

مقصد اور احساسِ فرض کے تصورات کے عظیم چوکھٹے میں ایک بیانیہ تفصیل کا نباہ شاعرانہ مصوری کا ایک کارنامہ ہے۔ یہ نباہ ممکن نہ ہوتا اگر اس معمولی اور ضمنی حقیقت

کے اظہار میں الفاظ کی بندش، اور صوتی آہنگ میں ہلکا سا بھی فرق پیدا ہو جاتا۔ غرضیکہ جمیل مظہری نے ایک اسلوبی روایت میں تخلیقی رنگ آمیزی کرکے اس چراغ کو روشن رکھا ہے، وہ روایت جو حسن و حلاوت کے بجائے نشتر کی تیزی اور بیان کی توانائی کی حامل ہے۔

---

(۲)

جمیل مظہری کی مرثیہ نگاری کی ابتداء قومی مقاصد ہی کے تحت ہوئی۔ جمیل مظہری خود بیان کرتے ہیں کہ ان کا پہلا مرثیہ "عرفانِ عشق" ۱۹۳۰ء ترقی پسند تحریک اور مولانا آزاد کی تقاریر سے متاثر ہو کر کہا گیا تھا۔ (سہیل گیا، جمیل مظہری نمبر صفحہ ۱۸) سیاسی اغراض کی موجودگی کے باوجود اس مرثیہ میں سیاسی عنصر نمایاں نہیں ہے اور ان کا مقصد جدید مرثیہ کے مبادیات کو مرتب کرنے تک محدود رہا ہے۔ یہ محض جمیل مظہری کی افتادِ طبع کی بات نہیں تھی، تیسری دہائی کا ہندوستان جن پُر آشوب حالات اور انتشارِ فکر کے زمانے سے گذر رہا تھا اسے عزم و ارادے اور تسکینِ قلب دونوں مرہموں کی ضرورت تھی جیسا کہ کہا جا چکا ہے جدید مرثیہ نے مذہب اور فلسفہ کی بڑھتی ہوئی ضرورت کے زمانے میں پرورش پائی ہے۔ اس زمانے کا مرثیہ نگار مذہبی مقصدیت کو ایک تسلیم شدہ شئے کی حیثیت سے قبول کرنے پر قانع نہیں وہ ان کی وضاحت چاہتا ہے۔ اسی وضاحت کی خاطر "عرفانِ عشق" میں شہدائے کربلا کے جذبۂ روحانی کی تشریح کی گئی ہے۔ اس جذبۂ روحانی کو نیم صوفیانہ، نیم فلسفیانہ اصطلاح میں عشق و وفا کہہ کر جمیل مظہری نے اس مرثیہ کو ان جذبات کی عظمت کا مُرقع بنا دیا۔

مولانا ابو الکلام آزاد کے تحریروں کے برعکس، اسلامی تاریخ نگاری کے عام فتح پرستانہ لہجے نے بھی ان کے ذہن کے کسی گوشے میں یہ بات ڈال دی ہوگی کہ ایثار

اور روحانی اقدار کے فلسفہ کو مربوط اور منظم شکل دینے کی، اور انسانی ارتقاء میں اس جذبہ کے کردار کو معین کرنے کی ضرورت ہے۔ اس کوشش کا نتیجہ ملاحظہ ہوے

عشق کیا ہے غمِ ہستی سے رہا ہو جانا　　اور رہا ہو کے گرفتارِ بلا ہو جانا
بے پیے مستِ مۓ جامِ فنا ہو جانا　　بسکہ دشوار ہے پابندِ وفا ہو جانا

قید اس میں یہ بڑی ہے کہ دل آزار رہے
فکرِ انجام نہ ہو کوششِ بربادر رہے

اہلِ دل عشق کو اک مشقِ فنا کہتے ہیں　　گرمیٔ انجمنِ ارض و سما کہتے ہیں
عرفا قلبِ مکدّر کی صفا کہتے ہیں　　ہم مسلماں ہیں محبت کو خدا کہتے ہیں

وہ محبت نہیں جو ایک سے بدنام رہے
وہ محبت جو خدائی کے لئے عام رہے

اے خوشا وہ کہ جو ہوں اپنے اصولوں کے شہید　　جن کے افعال کی کرتا ہو نتیجہ تائید
مشورے عقل کے کیا عزم جب اتنا ہو شدید　　کچھ نتیجے ہیں جو ہیں عقل کی آنکھوں سے بعید

مدرسے میں نہ خراباتِ مغاں میں ڈھونڈو
جنسِ تاثیر کو بازارِ زیاں میں ڈھونڈو

(عرفانِ عشق)

چونکہ اس مرثیہ میں نقوش ابتدائی نوعیت کے ہیں۔ اس لئے اس کا موازنہ جوشؔ کی "آوازۂ حق" کے ساتھ، کسی حد تک ناگزیر ہے۔ آوازۂ حق میں جوشؔ وسیع خیالات کو لے کے آگے بڑھے ہیں۔ ان خیالات پر تصوّف کی گہری چھاپ ہے۔ تصوّف کے حوالے کو تعجب سے دیکھنے کی ضرورت نہیں ہے۔ چونکہ یہ جوشؔ کے ابتدائی عہد کا کلام ہے۔ جب وہ تاثرات قبول کرنے کے مرحلے سے گذر رہے تھے۔ جوشؔ نے دکھایا ہے کہ امامؑ عالی مقام بصیرت کی اس منزل پر کھڑے تھے۔ جہاں وہ اپنے دل میں شادی

اور غم، حسن و قبح دونوں کے لئے جگہ پاتے ہیں اور فتح و شکست دونوں کو اپنے مقاصد کے لئے استعمال کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ اظہار کا خاکہ بیانیہ ہے اور جوشؔ نے اپنے خیالات کو تفہیمی انداز میں لوچ اور روانی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مثلاً ؎

شادی و الم، رنج و خوشی، مدح و مذمت — آشفتگیِ و عیش و طرب درد و مصیبت

آشوبِ جہاں، شام بلا، صبحِ مسرت — سب ایک نظر آئیں جو روح میں قوت

ہم دل کا اگر ساز ستاروں سے ملا دیں

گو تار بہت سے ہیں مگر ایک صدا دیں

اس مقام پر جوشؔ یقیناً شادؔ پر سبقت لے گئے ہیں۔ ان کے بیان میں حسن و حلاوت ہے۔ شادؔ عظیم آبادی کی نثریت نہیں ہے۔ جمیلؔ مظہری کا انداز، تعریف و تعین کا انداز ہے۔ جمیلؔ مظہری خیال کی تجریدی نوعیت کو برقرار رکھتے ہوئے اسے زبان دینا چاہتے ہیں۔ تشبیہ اور استعارے کا استعمال جوشؔ اور جمیلؔ دونوں نے وسیع پیمانے پر کیا ہے۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ جمیلؔ مظہری کی تشبیہ ظاہری حسن اور چمک کی بناء پر متوجہ نہیں کرتی بلکہ اپنے تناسب اور توازن کی بناء پر ہماری منطقی حس کو تشفی دیتی ہے جوشؔ کے صفات مرثیہ کے بیانیہ سانچے سے زیادہ ہم آہنگ ہیں اس لئے "آوازۂ حق" اپنے قالب کے لحاظ سے "عرفانِ عشق" سے بڑا کارنامہ ہے۔ جمیلؔ مظہری کے مرثیہ میں ناکامی سے بچانے والی چیز، شاعر کا واقعات کو اختصار اور ان کے مقاصد اور نتائج کو تفصیل سے بیان کرنے کا تجربہ ہے۔

وہ تنزل وہ تلاطم وہ صفوں میں ہلچل — صفِ اوّل صفِ آخر، صفِ آخر، صفِ اوّل

آئی گھر گھر کے گھٹا فوج کے برسے بادل — عصر تک نعرۂ تکبیر سے گونجا جنگل

ہوئی مقتل میں اذاں، عشق کی منزل ہوئی طے

چند گھنٹوں میں نزاعِ حق و باطل ہوئی طے

اس مرثیہ کی ساخت نے جمیل مظہری کو اس بات کی اجازت نہیں دی کہ وہ مصائب کو بقید بین کریں تاہم انھوں نے حزن کی فضا کو ہمواری کے ساتھ برقرار رکھا ہے، اور اس کا اظہار خصوصاً اس بند میں ہوتا ہے جو سارے مرثیہ میں منظر نگاری کا واحد نمونہ ہے ؎

کربلا میں نظر آتا ہے اک اجڑا ہوا باغ ایسے لوگوں کا جو تاریخ لگاتی ہے سراغ
سینۂ مادر گیتی پہ غمِ ہجر کا داغ چند قبریں شبِ تاریک میں منزل کا چراغ
گوشِ دل میں ابھی آوازِ درا باقی ہے
قافلہ بڑھ گیا نقشِ کفِ پا باقی ہے

اس منظر کشی کی ندرت تعریف سے مستغنی ہے۔ یہ اردو مرثیہ کی ان کمیاب تصویروں میں ہے جو سوائے سفید و سیاہ کسی رنگ آمیزی کی مرہونِ منت نہیں ہوئی اور شاعر نے دو ایک لکیروں سے منظر اور پس منظر دونوں کا احاطہ کر لیا ہے۔

جمیل مظہری کا یہ مرثیہ کُل ۷۳ بند پر مشتمل ہے، آخر میں گیارہ بند الحاقی ہیں جو اُن کے عمِ مرحوم نظیر غازی پوری کی تصنیف ہیں۔ یہ بند اعلیٰ معیار کے حامل ہیں اور اس بات کی دلیل ہیں کہ جمیل مظہری اسلوب کی تعمیر میں ان کا بھی حصہ ہے، مگر جو مضمون ہے وہ جمیل مظہری کے تناظرِ شہادت سے مختلف ہے اور انھوں نے اس کا خیال کئے بغیر مرثیہ کو ایسا موڑ دیدیا جس میں ان کا مرثیہ جناب نظیر غازی پوری کے کلام سے تسلسل حاصل کر لے۔ حضرت نظیر کے بند احوالِ قیامت اور غیظِ الٰہی پر مشتمل ہیں۔ اس طرح ظلم کے احساس پر قہر کا احساس غالب آجاتا ہے جو ایک فنکارانہ کوتاہی ہے۔ یہ الحاقی بند بڑی حد تک جمیل مظہری کے مرثیہ کے قالب کو محدود کرنے کے ذمہ دار ہیں۔

جب ہم جمیل مظہری کی مرثیہ نگاری کی موجودہ روش پر نظر ڈالتے ہیں تو یہ حقیقت

سامنے آتی ہے کہ جمیل مظہری نے آئندہ کے لئے جوشؔ کے "آوازۂ حق" کے تجربے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے مرثیہ کے کلاسیکی عناصر کے ساتھ انصاف سیکھا اور جوشؔ کی مرثیہ نگاری جمیل کے عرفانِ عشق میں موجود نہج پر گامزن ہوئی اور ایک مبصرانہ اسلوب اختیار کر گئی۔ اگر ان دونوں شعراء کے یہاں باہمی استفادہ کا ثبوت ملتا تو میں شاعر کے الفاظ میں کہتا۔

ع "میں ہوا کافر تو وہ کافر مسلماں ہو گیا"

(۳)

جمیلؔ مظہری کی مرثیہ نگاری کا دوسرا دور ۱۹۴۲ء سے شروع ہوتا ہے۔ ان کے اس عہد کی مرثیہ گوئی، کلاسیکی سانچے کے استعمال، فلسفیانہ عنصر میں اضافے، اور سیاسی عنصر میں کمی سے عبارت ہے۔ اس پندرہ برس کے عرصے میں انھوں نے تین مراثی سپردِ قلم کئے ہیں (۱) عزمِ محکم ۱۹۴۲ء (۲) مضرابِ شہادت ۱۹۵۱ء (۳) افسانۂ ہستی ۱۹۵۷ء۔

مرثیہ کا کلاسیکی سانچہ جمیلؔ مظہری کے فلسفیانہ افکار کی ترجمانی کے لئے زیادہ معین اور زیادہ موثر ثابت ہوا ہے۔ افکارِ جمیلؔ کی نوعیت ہی ایسی ہے جس کے لئے ایک وسیع پیمانۂ اظہار کی ضرورت ہے۔ چونکہ ان کے یہاں نتائج کے علاوہ خیال کے عمل میں کشش پائی جاتی ہے۔ مرثیہ کے فنی لوازم ہمیں فکر کے تعمیری مرحلے کے مشاہدے کا موقع دیتے ہیں۔ اجمال سے تفصیل اور تفصیل سے اجمال، ان کے یہاں دونوں سفر میں فنی تجربے کی رنگا رنگی ملتی ہے۔ کلامِ جمیلؔ کے اس پہلو کو غالباً جناب احتشام حسین مرحوم نے محسوس کیا تھا۔ چنانچہ "جمیلؔ کی شاعری میں فکری عنصر" کے عنوان سے انھوں نے جو مضمون تحریر کیا تھا اس میں انھوں نے جمیلؔ مظہری کی تشکیک کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ فرماتے ہیں:۔

"مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے غور و فکر کی تہ میں ایک خیال افروز تشکیک کی کارفرمائی ہے ... ... تشکیک بذاتِ خود کوئی بنیادی تصور نہیں ہے لیکن ایک

فلسفیانہ میلان ضرور ہے۔ اس سے قطعی نتیجے تک رسائی ہو یا نہ ہو غور وفکر کے دروازے ضرور کھلتے ہیں۔" (عکس اور آئینے صفحہ ۲۱۳۔ ۲۱۲)

جمیل مظہری کی شاعری کا فکری پس منظر کیا ہے؟ اس کا جواب ہمارے ممتاز نقادوں کے پاس تو ہے مگر ادب کے عام شائقین کے پاس نہیں، اس لئے ان کی نظموں اور غزلوں سے کچھ اشعار نقل کئے جاتے ہیں تاکہ ان کی ادائے خاص سے آشنائی ہو سکے۔

حرم کو بھی بتکدہ سمجھنا ہے دوسری منزل ارتقا کی
وہ پہلا زینہ شعور کا تھا کہ بتکدے کو حرم بنایا

آذری بھی حیراں ہے اس صنم تراشی پر — سو بتوں کو جوڑا ہے اک خدا بنایا ہے

میں بڑھا رہا ہوں ادھر ادھر جو ہوس کے دستِ سوال کو
مری زندگی کا یہ طنز ہے، تری شانِ بندہ نواز پر

قبلہ احساس کی یہ سلسلہ بندی کیسی — خوئے تخلیق کی افسانہ پسندی کیسی
جبکہ پستی میں اتارا تو بلندی کیسی — شرطِ انصاف ہے یہ حوصلہ مندی کیسی
جن کا کچھ جرم نہیں ان کو ستانا کیسا
مشتِ ذرّات کو حس دے کے رُلانا کیسا

خود اپنے قوانین میں محصور ہیں آپ — یا منظرِ بے کسی سے مسرور ہیں آپ
سنتے نہیں اپنے خستہ حالوں کی پکار — بے رحم ہیں آپ یا کہ مجبور ہیں آپ

خیال کے اعتبار سے جمیل مظہری کی تشکیک غالب، یگانہ اور جوش سے زیادہ مختلف نہیں مگر ان چاروں شعراء کی انفرادیت ان کے رویہ کے فرق سے قائم رہ گئی ہے۔ غالب کا تشکیک کلاسیکی شاعری کی روایتی شوخی کے دائرے میں پناہ گزیں ہوگیا۔ رہے ان کے حریف یاس یگانہ تو انھوں نے کبھی مابعد الطبعی شاعری کی ہی نہیں انھوں نے تو مادی اور طبعی منطق پر اکتفا کی ہے ؎

حُسنِ بے تماشا کی دھوم کیا معمہ ہے ۔۔۔ کان بھی ہیں نامحرم آنکھ بھی ترستی ہے

خدا اور مذہب کے موضوع کو جوش نے زیادہ ہمہ گیری کے ساتھ نباہا ہے مگر ان کے نظامِ فکر میں مذہبی تشکیک صرف منفی حیثیت رکھتی ہے اور ان کے ذوقِ سجود کے لئے مستقبلِ انسان کے علاوہ کسی آستاں کی حاجت نہیں رہی۔

جمیل مظہری کا معاملہ برعکس ہے۔ خدا سے ان کے مطالبات ذاتی بھی ہیں اجتماعی بھی اور یہ اس قدر شدید ہیں کہ وہ اللہ سے مکمل انقطاعِ تعلق کے متحمل نہیں ہوسکے۔ خواہ یہ جمیل مظہری کی ذات میں خود اعتمادی کی کمی کے باعث ہو خواہ ان کے تاریخی اور عمرانی مطالعے میں انسان کی ازلی کمزوری کے باعث ہو۔ جمیل مظہری کے عقائد میں مدافعانہ سطح ان کے معاصرین کے مقابلے میں زیادہ ابھر آئی ہے اور ان سے ایسے اشعار بھی کہلوا چکی ہے۔ ؎

ابھی حدودِ تعین میں ہے تلاش تری ۔۔۔ ابھی قیودِ عناصر میں ہے شعور مرا

امید سے سوزِ زندگی ہے لے دوست ۔۔۔ بے دینی بڑی ہی بے کسی ہے لے دوست
مانا کہ خدا نہیں ہے دنیا ہے یتیم ۔۔۔ کیا اس میں سرورِ آگہی ہے لے دوست

یہی وجہ ہے کہ جب وہ جوش کے مماثل تشکیک اور ترقی پسند رجحانات

لے کر حدودِ مرثیہ میں داخل ہوئے تو واقعۂ کربلا کے سیاسی اور سماجی اثرات کے علاوہ مذہبی اور روحانی عوامل سے زیادہ انصاف کرنے کے اہل ثابت ہوئے اور اپنے خیالات کی رو کو کسی ذہنی رکاوٹ کے بغیر بیانیہ شاعری کے دائرے میں لے آئے۔

کلاسیکی مرثیہ کے فنّی لوازم اس نقطۂ نظر سے ترتیب دیے گئے ہیں کہ ان میں تضاد و تصادم کے مناظر سامنے آسکیں۔ جمیؔل مظہری نے اس قالب کو اوروں کے مقابلے میں زیادہ کارآمد پایا ہے چونکہ ان کے یہاں تضاد و تصادم کی سطح ایک نہیں دو ہے۔ ان کے ذہن کے ایک گوشے میں حق و باطل کی معرکہ آرائی ہے اور دوسرے گوشے میں قدرِ الوہیت اور قدرِ بندگی کی صف آرائی، اگرچہ منطقی سطح پر جمیؔل مظہری خلافتِ الٰہی کو انسان کی منزلِ آخر سمجھتے ہیں۔ لیکن نفسیاتی سطح پر انسانی ایثار کے شاہکار کی قیمت الوہی جلالت سے زیادہ لگاتے ہیں۔ واقعۂ کربلا کے روحانی پہلو سے ان کی وابستگی اس قدر بڑھی کہ رفتہ رفتہ سیاسی اور سماجی عناصر ان کے مراثی میں پس پشت چلے گئے ان فوق الارضی مسائل کی کشش نے ایک تیسرا نقطۂ ثقل پیدا کر دیا تھا اور ان مراثی میں فوجِ یزید کی حیثیت کم ہو گئی ہے جب کہ پیمانِ وفا کا موضوع ہی اجتماعی نفسیات تھا۔ میرے تاثر کی تائید رجز کے ان دو مصرعوں سے ہوتا ہے ؎

ہم سے جنودِ کفر نے کھائی شکستِ فاش — تم کیا ہو تم تو کفر کی ہو ایک زندہ لاش

اور توجہ کا مرکز امام عالی مقامؑ کے جذبۂ جہاد کا روحانی ارتفاع ہے اس جذبے کی ترجمانی جدید مرثیہ کا بنیادی مقصد رہا ہے اور اس کی ادائیگی میں جمیؔل مظہری نے قابلِ ستائش ندرت سے کام لیا ہے۔ جمیؔل مظہری کی رزم نگاری کا خاصّہ یہ ہے کہ انہوں نے مادی اور روحانی دو مخالف قوتوں کے مزاج کی کمیت نہیں کیفیت کو تولا ہے، وہ طبعی تصادم کے وقت بھی ظالم و مظلوم کو ایک سطح پر نہیں آنے دیتے۔ مضرابِ شہادت کا یہ بند اس نکتے کو واضح کر دے گا:

لرزش نہ کیوں ہو ہاتھ میں طاعت گذار کے بندے کھڑے ہیں سامنے پروردگار کے
ہر سمت سے پرے سپہ بد شعار کے نرغہ کیے ہیں گردشۂ ذی وقار کے
اس طرح دشمنوں پہ نظر ہے عتاب کی
جیسے گل و ثمر پہ کرن آفتاب کی

اسی مرثیہ میں حضرت علی اصغرؑ کی شہادت کے بیان میں اس جذبے کو وضاحت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ امام حسین علیہ السّلام فرزند کو رن میں لے جاتے وقت کہتے ہیں۔

جب تک کہ امتحان کا یہ وقت ٹل نہ جائے سینوں میں ظالموں کے کلیجہ پگھل نہ جائے
آہن کی روح سنگ کی فطرت بدل نہ جائے پیشانیٔ غرور سے جب تک کہ بل نہ جائے
سینے پہ اپنے داغ لئے جائے گا حسینؑ
فدیہ اسی طرح سے دیئے جائے گا حسینؑ

ہے یہ مقام صبر کا اے زینبِ حزیں ممکن ہے اس کو ذبح کریں ان میں اہلِ کیں
لیکن مجھے بہ ربِّ محمدؐ یہ ہے یقیں فطرت نہ سہ سکے گی مری ضربِ آخریں
اکھڑے گی سانس ظلم کی اسکے لہو کے ساتھ
میں اس کو لے چلا ہوں بڑی آرزو کے ساتھ

اور شہادت کے بعد کا منظر ہے

فرمایا کھینچتے ہوئے گردن سے تیر کو احسنت حرملہ ترے نفسِ شریر کو
نازاں نہ ہو کہ تیر سے مارا صغیر کو تو نے ہلاک کر لیا اپنے ضمیر کو
لے دیکھ اب تجھے جو سعادت حصول ہے
پیکاں میں تیرے قطرۂ خونِ رسولؐ ہے

حجّت مرا شعار تھا، حجّت ہوئی تمام میں نے تجھے معاف کیا اے سپاہِ شام

دیکھ ابن سعد دیکھ مشیت کا انتظام   لیکن بہت شدید ہے فطرت کا انتقام

آنکھیں تری سیاہ کی گریاں ابھی سے ہیں

مظلومیت کی فتح کے ساماں ابھی سے ہیں

جمیل مظہری کے کلام میں مذکورہ بالا کشمکش ان کی نظمیہ شاعری کا پروردہ ہے مگر جب یہ کشمکش صنفِ مرثیہ کے حدود میں آگئی تو اس نے اظہار کی ہمہ گیری اور نفاست کو بیانیہ اسلوب سے زیادہ ہم آہنگ پایا۔

"افسانۂ ہستی" کے عنوان سے جمیل مظہری نے جو مرثیہ تصنیف کیا ہے اس میں کشمکش کا عنصر بھی سب سے نمایاں ہے اور نظمیہ اسلوب بھی۔ قدرِ الوہیت اور قدرِ بندگی کی کشمکش تو نہیں مگر واقعۂ کربلا کے پس منظر میں خدا سے شکایات کا دفتر کھل گیا ہے، جو بذاتِ خود مرثیہ کے اندر ایک ڈرامائی کیفیت کو لے آتا ہے مگر یہ عنصر پنپ نہیں سکا۔ چونکہ تشبیب بہ اندازِ نظم کہی گئی ہے اور مرثیہ کے بیانیہ حصّے سے منسلک تو ہو گئی، لیکن ہم آہنگ نہ ہو سکی۔ جب ہم زورِ بیان اور ندرتِ اظہار کا پردہ اٹھاتے ہیں تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ تشبیب کو بیانیہ حصّے سے منسلک کرنے کے لئے جمیل مظہری تشبیب میں اٹھائے ہوئے آفاقی اور کائناتی مسائل کو بتدریج گھٹا کر نیم سنجیدہ اور فروعی مسائل میں اُلجھ گئے ہیں۔

اس تشبیب میں خدا سے شکایت معمۂ حیات پر اظہارِ حیرت سے شروع ہوتی ہے اس ضمن میں قوانینِ فطرت کا ازلی تغافل اور انسانی تاریخ میں نظامِ ملوکیت کی دراز دستیاں زیرِ بحث آتی ہیں۔ شکایات کا دائرہ کچھ مخصوص ہو جاتا ہے اور جمیل مظہری اس رائے کا اظہار کرتے ہیں کہ خاصانِ خدا کو حسبِ ضرورت الوہی امداد میسر نہ ہوئی اور اس لئے خدا کے بنائے ہوئے قانون میں ہادیانِ مذہب کی حیثیت مبہم ہو کر رہ گئی ہے۔ شکایت کا رُخ بدلتا ہے اور مورخینِ عالم کے روحانی اقدار سے بے غرضی

پر مرکوز ہو جاتا ہے جو زیادہ محدود مسئلہ ہے پھر شکایت کا رُخ دوبارہ خدا کی جانب منتقل ہو جاتا ہے چونکہ اللہ نے قصص الانبیاء کے دوش بدوش کلام مجید میں واقعۂ کربلا کو جگہ نہیں دی ہے۔ یہ آخری مسئلہ فروعی بھی ہے، جزوی بھی ہے اور مصنوعی بھی۔ یہ اعتراض چنداں وضاحت طلب نہیں۔ چونکہ مفسرین اسلام کا یہ دعویٰ کہ کلامِ باری میں ذبحِ عظیم کی پیش گوئی موجود ہے۔ مگر غالباً شیخ علی حزیں کے الفاظ میں:۔ "برائے شعر گفتن خوب است" کی کشش نے جمیل مظہری سے ان کا یہ مقبولِ عام بند کہلوایا ہے۔ ؎

تول میزانِ عدالت میں ذرا ربِّ جلیل	اک طرف عزمِ حسینؑ ایک طرف عزمِ خلیلؑ
شرطِ انصاف ہے اے خالقِ افکارِ جمیل	اس طرف عون و محمدؑ ہیں اُدھر اسماعیلؑ

ذبحِ فرزند پہ راضی بہ ارادہ تو نہ تھیں
ہاجرہؑ صبر میں زینبؑ سے زیادہ تو نہ تھیں

اس بند میں آفاقی مسائل اور واقعاتی امور کے درمیان گریز کا بند بن جانے کی پوری صلاحیت موجود تھی لیکن چونکہ اس کی نشست مناسب مقام پر نہیں اس لئے یہ بند پورے طور پر کارآمد نہ ہو سکا۔ "افسانۂ ہستی" فلسفیانہ مرثیہ نگاری کی ضمن میں جمیل مظہری کی سب سے بڑی کوشش تھی۔ ایک عظیم سانچے کی نقاشی کا شعور رکھنے کے باوجود وہ اس کے مطالبات کو پورا نہ کر سکے۔ یہاں یہ سامان پیدا ہو گیا تھا کہ جمیل مظہری اندرونی تصادم کو اصل موضوع بنا کر ان مسائل کا ایک بلند پایہ مفکرانہ اور فنکارانہ حل پیش کریں گے مگر انھوں نے موضوعات کو ایسے زیر و بم دیئے ہیں کہ یہ امکان پورا نہ ہو سکا۔ ؎

خم بہ خم کا کلِ ہستی کا فسانہ ہے عجیب	اس کے بننے کا بگڑنے کا بہانہ ہے عجیب
حیرتِ بیکسیٔ آئینہ خانہ ہے عجیب	اک گرہ بھی نہ کھلی قسمتِ شانہ ہے عجیب

گتھیاں اور بھی بڑھتی گئیں سلجھانے سے
زلف الجھتی رہی کچھ بن نہ پڑا شانے سے

وائے بر قسمتِ امکان و تمنّائے شہود | ناخنِ عقدہ کشا گم ہو تو عقدے موجود
کون بدلے تری دنیا کا مزاج اے معبود | بسکہ اے سنگ سرِ راہ ہے تقدیرِ وجود

جس سے ٹکرا گئے اربابِ وفا سر اپنا
اور ترے ناز نے بدلا نہیں تیور اپنا

نگہِ شوق رسا ہو گی کہاں تک توبہ | کام پردے کا کرے حُسنِ بتاں تک توبہ
سو حجاباتِ معانی سے فغاں تک توبہ | سلسلہ پردہ نشینی کا یہاں تک توبہ

وہ بھی نکلیں نہ کبھی حاجب سرکار ہیں جو
وہ بھی پردے میں رہیں محرمِ اسرار ہیں جو

جن کے سینے سے چھلکتا رہا حکمت کا سراغ | پسِ پردہ جو بدلتے رہے دنیا کا دماغ
جو جلایا کئے اپنے دلِ سوزاں کا چراغ | ان کا ملتا نہیں ماضی کے اندھیروں میں سراغ

کھوج کیا پائیں بھلا کھوج لگانے والے
گم ہیں تاریخ میں تاریخ بنانے والے

جانتا ہوں کہ محبت کا صلہ کچھ بھی نہیں | قیمتِ خونِ شہیدانِ وفا کچھ بھی نہیں
امتحاں شوق کا ہے ورنہ جفا کچھ بھی نہیں | بے رُخی نازِ محبت کے سوا کچھ بھی نہیں

مگر اس حُسنِ تغافل کا نتیجہ بھی تو دیکھ
اپنے مقصد کی تباہی کا نتیجہ بھی تو دیکھ

وہ نتیجہ کہ بہ معیارِ اثر ہو نہ سکا | اک دھندلکا تھا جو امکانِ سحر ہو نہ سکا
گرد اٹھتی رہی طوفان مگر ہو نہ سکا | گرمیِ بزم ہو کیا رقصِ شرر ہو نہ سکا

راکھ پڑتی رہی شعلوں پہ اجالا نہ ہوا
تو نے پردہ بھی اٹھایا تو تماشا نہ ہوا

بہت ممکن ہے کہ مندرجہ بالا اقتباس میں جمیل مظہری کی واضح مہارت اور انفرادیت کے پیشِ نظر میرے فیصلے کو سخت سمجھا جائے، مگر موضوع اس بات کا مقتضی تھا کہ جمیل مظہری اپنے آپ پر سبقت لے جائیں، اور یہ انھوں نے نہیں کیا ہے غالباً جمیل مظہری اظہارِ مسائل کی کوشش سے خود غیر مطمئن تھے۔ چونکہ انھوں نے "افسانۂ ہستی" کا خام مواد لے کر مسدس ہی کے قالب میں اپنی غیر فانی نظم "فریاد" تصنیف کی جو فکری اور فنی اعتبار سے "افسانۂ ہستی" سے بدرجہا بلند ہے۔ "افسانۂ ہستی" "فریاد" کے بعد کی تصنیف ہے، لیکن میرا اندازہ ہے کہ مرثیہ کا بیانیہ حصہ "فریاد" کے بعد مکمل کیا گیا ہے اور اس کی تشبیب "فریاد" کا نقشِ اوّل ہے۔

"افسانۂ ہستی" میں نظمیہ عناصر کو آزمائش کا پورا موقع میسّر ہو سکا لیکن نہ تو نظمیہ عناصر کو بیانیہ حصے سے مکمل فطری ہم آہنگی حاصل ہوئی اور نہ ہی وہ بیانیہ اسلوب پر مبصرانہ اسلوب کی فوقیت کو ثابت کر سکے۔ نظمیہ عنصر اپنی روایتی ساخت کے اعتبار سے شعوری اظہار کی راہ پر لاتا ہے اور جمیل مظہری کی مذہبی شاعری کے اندرونی محرکات اس نوعیت کے ہیں کہ مکمل وضاحت اس کی متحمل نہیں ہو سکتی ہے ان کا ابلاغ اسی صورت میں ممکن ہے کہ جبلی کیفیتیں، خفی عوامل کو از خود تشت از بام کر دیں۔ اس ابلاغ کے لئے بیانیہ پیرایہ یا اسلوب ہی راس آیا ہے اس بات کا سب سے مؤثر مظاہرہ ان کے یہاں کے شہادت کے مناظر میں ملتا ہے۔ جو انسانی ایثار کا نقطۂ عروج ہونے کے سبب جمیل مظہری کے نظامِ فکر میں اختتامی ارتقاع کا مقام رکھتی ہے، اور اس مقام کی باریکیوں کو زندگی دینے میں بیانیہ تکنیک کے خطوط کی روشنی کارفرما رہی ہے۔

خنجر رگِ قضا پہ وہ اک کینہ ساز کا	اک نفسِ مطمئن پہ وہ عالم نیاز کا
سجدے میں سر جھکا ہے امامِ حجاز کا	معراج پا رہا ہے تصوّر نماز کا

صف قدسیوں کی چشمِ خجالت جھکائے ہے
انسانیت غرور سے گردن اُٹھائے ہے

اس سجدۂ نیاز کی اللہ رے برتری
حیراں فرشتگی ہے، سبک ہے پیمبری
جنبشِ حجابِ راز کو ہے جیسے تھرتھری
انسان سے کہہ رہی ہے فرشتوں کی خودسری

طے ارتقا کی راہ بہ تعجیل ہو گئی
اے مشتِ خاک لے تری تکمیل ہو گئی

آیا سمجھ میں اب وہ مشیت کا مدعا
ہم نوریوں نے خاک کو سجدہ جو تھا کیا
نوعِ بشر سے آج حق اس کا ادا ہوا
اس ایک سجدۂ تہِ خنجر سے برملا

پستی سے خاکیوں کو اُبھارا حسینؑ نے
چمکا دیا زمین کا ستارہ حسینؑ نے

(عزمِ محکم)

اس اقتباس میں جمیلؔ مظہری نے اپنے تصورِ شہادت کو مؤثر پیرائۂ اظہار دیا ہے باوجودیکہ یہاں مکالمے کی تکنیک استعمال ہوئی ہے، مندرجاتِ فکری اور تجریدی ہیں۔ یہاں فکری اصطلاحات کے استعمال میں قابلِ غور تکمیل نظر آتی ہے فکری اصطلاحوں کے استعمال میں اتنی ہی تکمیل جمیلؔ مظہری کے دوسرے معاصرین کے یہاں بھی موجود ہے۔ جمیلؔ مظہری کی کامیابی اس لحاظ سے زیادہ وسیع ہوگئی ہے کہ انھیں نے فکری نتائج کے اظہار کو ایک ہمہ گیر اور ٹھوس جذباتی بنیاد دی ہے جو ایک فنی تعمیر کے ساتھ ساتھ فنی تکمیل تک پہنچی ہے۔ اب اسی مضمون میں جناب سیّد آلِ رضا کے بند دیکھئے:۔

حسینؑ نازِ مشیّت، حسینؑ امامِ نیاز
حسینؑ ایسی حقیقت جو اصل میں اعجاز
حسینؑ اپنے ہی جد کی یہ مستقل آواز
ہزار کرب و بلا ہو مگر نماز نماز

جناں کی سمت نہ وقتِ نماز بڑھ کے چلے
نماز رہ گئی، ایسی نماز پڑھ کے چلے
رجوع جس میں کہ دل سوئے حق لپکتا تھا خشوع جس کو بحیرت خلوص تکتا تھا
خضوع، جس میں نظامِ نفس کو سکتا تھا رکوع، جس میں کہ تازہ لہو ٹپکتا تھا
پھر اپنے خون سے محکم بنائے دیں رکھ دی
زمیں کو ہوگئی معراج یوں جبیں رکھ دی

آلِ رضا کے یہ بند جدید فکری مرثیہ نگاری کی اعلیٰ نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ دو مصرعے۔ ع

"معراج پا رہا ہے تصور نماز کا"

اور ع

"زمیں کو ہوگئی معراج یوں جبیں رکھ دی"

ہم پلّہ اور ایک واحد نصب العین کی وضاحت کے لحاظ سے یکساں طور پر کامیاب ہیں۔ فرق یہ ہے کہ جمیل مظہری کے بند اپنے سیاق و سباق میں ایک سے زیادہ جذبات کا احاطہ کئے ہوئے ہیں۔ اس لئے ان کی رزمیہ کی وسعتوں سے زیادہ مناسبت ہے۔

جناب آلِ رضا کے یہ دو بند ان کے باب میں مکرّر درج کئے جارہے ہیں اور ان کی وقعت کو وہاں اُجاگر کیا جائے گا۔ ابھی یہ اشارہ کافی ہے کہ جمیل مظہری کے بند اختتام مرثیہ سے لئے گئے ہیں اور سیّد آلِ رضا کے بند آغاز مرثیہ سے۔ بیانیہ اور مصرانہ تکنیک بالترتیب مبادی اور ثانوی رُخ اختیار کرلیتے ہیں اور ان کی تقابلی افادیت کا اندازہ نہ صرف دو اکابر شعراء کے موازنہ سے ہوتا ہے بلکہ ایک ہی شاعر کے یہاں عیاں ہوجاتا ہے۔ بشرطیکہ وہ دونوں تکنیک پر یکساں عبور رکھتا ہو۔ جمیل مظہری

یقیناً یہ صلاحیت رکھتے ہیں اس لئے فرق ایک آنچ کا سہی ان کے یہاں ملتا ہے۔ "عزمِ محکم" میں جمیل مظہری کی کامیابی وقیع سہی لیکن یہاں بھی یہ کمی رہ گئی تھی کہ یہاں مداح سے زیادہ زور جذبۂ ایثار کی قدر وقیمت معین کرنے پر دیا ہے۔ اس لئے یہاں وہ حرارت نہیں جو اس حالت میں پیدا ہوتی ہے جب فرض کے تصوّر کو جذباتی وسعت دی جاتی اور یہی ہے وہ نکتہ جسے انھوں نے "مضرابِ شہادت" میں پالیا ہے۔ ؎

اٹھو کہ اب قریب ہے شام اے نمازیو آواز دی کہ دن ہے تمام اے نمازیو
تم کو پکارتا ہے امامؑ اے نمازیو دیتے نہیں جوابِ سلام اے نمازیو
بھولے ہمیں بھی، کیا کہیں اس خوابِ ناز کو
اٹھو صفیں جما کے کھڑے ہو نماز کو

زینبؑ ہوئیں ادھر درِ خیمہ پہ بے قرار تڑپی یہ سُن کے لاش رفیقانِ ذی وقار
گر حکم ہو تو خیمے سے نکلے یہ سوگوار آواز دی کہ آپ پہ بھیّا بہن نثار
دیتے نہیں جواب جو پیارے حضورؐ کو
آکر بہن فرس سے اتارے حضورؐ کو

اک کیفیت ملال کی ابھری نگاہ میں پہنچی یہ جاں گداز صدا گوشِ شاہ میں
درپیش مرحلہ ہے محبت کی راہ میں آواز دی کہ ہم ہیں کھڑے وعدہ گاہ میں
اس حال میں مریض پسر کے قریں رہو
عابدؑ نکل پڑے گا، بہن تم وہیں رہو

ع "درپیش مرحلہ ہے محبت کی راہ میں"۔ یہ مصرع جمیل مظہری کے اس مرثیہ کا نقطۂ عروج ہے۔ "عزمِ محکم" کا نقطۂ عروج اس مصرع میں تھا۔ ع
"انسانیت کا قرض اتارا حسینؑ نے"
دونوں جگہ انسانی کارنامے کی ایک ہی سطح ہے "عزمِ محکم" میں اس کارنامے کی تجریدی

پیمائش کی گئی ہے۔ اور "مضرابِ شہادت" میں جذباتی تجربے کے سانچے کو استعمال کیا گیا ہے۔ جس میں حرکت کی حرارت ہے، اور جس سے ہمارے شعور کو فوری اتصال حاصل ہے۔ ادبی اصطلاح میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ "عزمِ محکم" میں جمیل مظہری نے مبصرانہ تکنیک استعمال کی ہے اور "مضرابِ شہادت" میں ڈرامائی تکنیک جو کلاسیکی روایات کا عطیہ ہے۔ مبصرانہ اسلوب ڈیڑھ سو برسوں سے ہمارے یہاں نظم کا اسلوب ہے اور جو نظم کے ایک اعلیٰ ترین فنکار کے ہاتھوں بھی رزمیہ کی وسعت پر سبقت لے جانے میں ناکام رہا۔

(۴)

جب ہم جمیل مظہری کے یہاں ضمنی موضوعات پر توجہ کرتے ہیں تو آہنگِ کلام کا تجزیہ زیادہ مشکل نظر آتا ہے۔ ان کے اس دور میں مناظرِ فطرت، ساقی نامہ اور مکالمے کی ادائیگی کی وجہ سے ہی ان کے مراثی کو یک گونہ مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ کلاسیکی سانچے کے استعمال نے انھیں براہِ راست انیسؔ کی روایت کی زد میں لا کھڑا کیا، اور جمیلؔ مظہری کے اس عہد کا کلام انیسؔ کی گرفت کا واضح تاثر دیتا ہے۔ مگر یہ تاثر محض اس وجہ سے ہوتا ہے کہ اس کی ترکیب میں انفرادی عناصر کا غلبہ ہے۔ انفرادیت کی عکاسی انفرادیت کرتی ہے تقلید نہیں۔ انیسؔ کے کمالات نے ہر مرثیہ گو کی سب سے بڑی آزمائش منظر نگاری میں مقرر کر دی ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں جمیلؔ مظہری نے ہمت سے کام لیتے ہوئے کچھ اہتمام کیا ہے اور کامیاب بھی رہے ہیں۔ مجملاً انیسؔ اور جمیلؔ مظہری کی منظر نگاری کے فرق کو یوں سمجھئے کہ انیسؔ کے یہاں تشبیہ کا استعمال زیادہ ہے۔ جمیلؔ مظہری کے یہاں استعارے کا۔ انیسؔ کے یہاں جلی خطوط میں منظر کے تمام خاکے پُر کئے گئے ہیں اور جمیلؔ مظہری کے یہاں خفی خطوط سے کچھ کلیدی گوشے پُر کئے گئے ہیں اور بس۔ انیسؔ نے مثالی حُسن سے مناظر کی آرائش کی ہے جس میں تکمیل کا

زیادہ احساس ہوتا ہے اور جمیل منظر ی مثالی اشیاء کے اجتماع کو مکمل نہیں ہونے دیتے جس سے کیفیات کے سانس لینے کی گنجائش زیادہ نکل آتی ہے۔ مثالی اشیا کی ترتیب انتخابی ہوتی ہے فطری نہیں۔ اس لئے اس کی تاثیر میں زیادہ گہرائی نہیں، ایک گلدستہ چمن سے زیادہ حسن رکھتا ہے مگر دیرپا دلچسپی نہیں۔ انیسؔ کے مشہور بند دیکھئے شاید آپ کو میرے تجزیئے میں صداقت نظر آئے۔ ؎

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دمبدم — مرغانِ باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تابِ نہر وہ موجوں کا پیچ و خم — سردی ہوا میں، پر نہ زیادہ بہت نہ کم
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

(پھُولا شفق سے سُرخ ... الخ)

وہ دشت وہ نسیم کے جھونکے وہ سبزہ زار — پھولوں پہ جا بجا وہ گہر ہائے آب دار
اٹھنا وہ جھوم جھوم کے شاخوں کا بار بار — بالائے نخل ایک جو بلبل تو گل ہزار
خواہاں تھے زیبِ گلشنِ زہرا جو آب کے
شبنم نے بھر دئے تھے کٹورے گلاب کے

(جب قطع کی مسافتِ شب ... الخ)

یہاں یہ بات مدِ نظر رہے کہ یہ ایک چھوٹے شاعر اور بڑے شاعر کا موازنہ نہیں بلکہ یہ انیسویں صدی اور بیسویں صدی کا موازنہ ہے۔ چونکہ گذشتہ صدی میں منظر نگاری مقصود بالذات تھی اور اب نہیں ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ انیسؔ کی منظر نگاری کی تعریف میں ہم نے انیسؔ کی۔ ع

"نمکِ خوانِ تکلم ہے فصاحت میری"

کی تعلّی کو ازحد لغوی معنوں میں لے لیا ہے اور انیسؔ کے کلام کے حسن کو مبالغے کی

رہنمائی کے بغیر پہچاننے سے عاری ہو گئے ہیں حالانکہ انیسؔ کے ہاں سینکڑوں مصرعے ایسے ہیں جو تصویریت اور تاثیر دونوں میں مندرجہ بالا بند سے بدرجہا بہتر ہیں۔ ع

"ٹوٹے مکاں کی رات کو کڑیاں کھڑکتی ہیں"

؎ معکوس قرابے ہیں تو گھوڑے دور کا بے　　　دانتوں میں سواران عرب ڈاڑھیاں دابے

جو بتا رہے ہیں کہ ماحول کی تعمیر میں میر انیسؔ کا ثانی نہیں اور یہ زمانے کا مذاق تھا جس نے انیسؔ کے اس رنگ کو اہمیت دی جس میں اہتمام زیادہ نظر آیا۔

یہاں انیسؔ کے حوالے سے گفتگو اس لئے کی جا رہی ہے چونکہ یہی حوالہ عام فہم ہو گیا ہے ورنہ گذشتہ صدی میں ایک اور طرزِ بیان موجود تھا جس سے کلامِ جمیلؔ کو زیادہ قریبی نسبت ہے یعنی تعشق کا رنگ۔ تعشقؔ کے بارے میں ڈاکٹر صفدر حسین نے لکھا ہے کہ "مرثیہ گوئی میں تعشقؔ کی سب سے بڑی انفرادیت یہی ہے کہ انھوں نے تغزل اور مرثیت دونوں کو ملا کر ایک ایسا ہر دلعزیز رنگ لیا ہے جو آج تک پسندیدہ ہے۔ لیکن اس امتزاج میں مرثیت کا چہرہ نہیں بگڑنے پایا۔"

(مرثیہ بعد انیسؔ، لاہور، صفحہ ۴۴-۴۳)

اور اس تجزیہ سے اختلاف کی قطعاً گنجائش نہیں۔ جمیلؔ مظہری کے یہاں کم و بیش یہی ترکیب ملتی ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ جمیلؔ مظہری کے تغزل میں غنائی لہر زیادہ نمایاں ہے ؎

مطلع

کھولا عروسِ شب نے جو زلفِ دراز کو　　　خوابِ گراں نے پیار کیا چشمِ ناز کو

شعلہ بنایا نرگسِ حیا دو طراز کو　　　جھونکا دیا تخیلِ راز و نیاز کو

سر سے ردائیں ڈھل کے سرِ دوش ہو گئیں

انگڑائیاں تصورِ آغوش ہو گئیں

عشرت کدوں میں بادہ گساروں کی رات ہے — دنیائے رنگ و بو میں نگاروں کی رات ہے

اور کربلا میں سجدہ گذاروں کی رات ہے — یثرب کے ڈوبتے ہوئے تاروں کی رات ہے

مہلت ملی ہے شب کی امامِ حجاز کو

خیموں میں جا رہے ہیں نمازی نماز کو

مطلعِ ثانی

کھینچا عروسِ شب نے جو گوشہ نقاب کا — پردے سے منعکس ہوا رُخ آفتاب کا

ٹوٹے خمار جیسے بتدریج خواب کا — جاگا سحر کی آنکھ میں جادو شباب کا

جلوے بکھیرتی ہوئی اٹھی سنگار کو

روکے لبوں پہ خندۂ بے اختیار کو

(عزمِ محکم)

جمیل مظہری کے اسلوب کی شناخت کے لئے یہ کہنا کافی نہیں کہ جمیل مظہری کے یہاں منظر کے بجائے پسِ منظر کی شاعری ملتی ہے، چونکہ وہ کبھی مناظر سے پیدا شدہ تاثرات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ مثلاً

ع گہرا سکون حزن کا دریا کے پاٹ پر

ع ٹوٹا ر وا روی سے طلسمِ سکوتِ شب

اور کبھی وہ اپنے متموّج تغزل کی ترجمانی کے لئے اشیائے فطرت کو محض استعارتاً استعمال کرتے ہیں۔

ع جھونکا دیا تخیّلِ راز و نیاز کو

ع روکے لبوں پہ خندۂ بے اختیار کو

تعشق کے یہاں تغزل کی کھپت اس نوعیت سے ہوگئی کہ تغزل کی غم انگیزی کی صلاحیت معاون ہوگئی اور تعشق غزل کو بین تک لے گئے۔ مراثیِ جمیل میں

تغزل رجائی انداز کا ہے اور وہ مناظر، مدح اور ساقی نامہ تک محدود ہے۔ جیسے میں رجائی رنگ کہہ رہا ہوں۔ اس کی منہ بولتی تصویر شاد کی۔ ع

جو نہیں جائز اس کی دعائیں اُف ری خوانی ہائے زمانے

والی غزل میں ملتی ہے۔ جمیلؔ مظہری پر عام اعتراض یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں تغزل نہیں ہوتا۔ مگر مرثیہ میں جو ناقابلِ تردید تغزل موجود ہے اس کے تار و پود ان کی غزل ہی سے مہیا ہوئے ہیں۔ جمیلؔ مظہری کے اسلوب کے جوہر کو گرفت میں لینے کا عمل مشکل ہے اخترؔ اورینوی نے ایک روایتی غزل کے ایک شعر کو وعدۂ فردا کہہ دیا۔ لیکن توجہ اس مقام پر مرکوز نہ رکھ سکے۔ اس غزل کا عام انداز یہ تھا۔ ؎

پڑھوں کلمہ نہ کیوں اس بُت کے ابروئے ہلالی کا
محبت رو بہ قبلہ ہے اسی محراب کے خم سے

اور شعر یہ تھا۔ ؎

تمہارا ناز بھی رسوا، ہمارا ناز بھی رسوا
بصیرت منفعل تم سے تجلّی مضطرب ہم سے

اس شعر کی ایک واضح انفرادیت تو تجزیہ کے انداز میں ہے جو جمیلؔ مظہری کا مخصوص انداز ہے۔ دوئم فارسی تراکیب تجزیہ کا چوکھٹا بن گئی ہے جس میں افعال و حرکات کا صوتی زیر و بم بھی تراکیب سے متوازن ہیں اور وہ بول چال کی زبان سے قریب ہو کر بے ساختگی پیدا کر دیتے ہیں جہاں ہندی افعال میں اپنی اپج نہیں ہوتی اور فارسی تراکیب کا تسلسل بن گئی ہے۔ وہاں تراکیب ہمارے شعور تک فوری کشش کے ساتھ نہیں آتی ہیں۔ ثقالت راہ پا جاتی ہے جو بلاغت کے باوصف جمیلؔ مظہری کے اسلوبی معیار پر پوری نہیں اترتی۔ یہی وجہ ہے کہ جمیلؔ مظہری نے اپنے مشہورِ زمانہ مطلع کو خود ناپسند کیا ہے۔ ؎

بقدرِ پیمانۂ تخیل سرورِ ہر دل میں ہے خودی کا
اگر نہ ہو یہ فریبِ پیہم تو دم نکل جائے آدمی کا

متوازن الصوت مصرعوں میں ہندی افعال فارسی ترکیبوں کو اُبھار دیتے جس سے استعارہ کی زنجیر مضبوط ہو جاتی ہے اور تجریدی جذبات وافکار یک کر ہمارے دائرۂ احساس میں آجاتے ہیں۔ مشاہدہ اور تجزیہ مقابل سروں پر لف ونشر کی منطقی اور جذباتی صلاحیتوں کا حامل ہو جاتا ہے۔ ایسے اشعار میں جمیل مظہری اپنا رویہ ایک ہلکے سے اشارہ کے ساتھ داخل کر کے اس کو معیار و اساس بنا دیتے ہیں جیسا کہ اسی شعر میں۔ ؎

تمہارا ناز بھی رسوا، ہمارا راز بھی رسوا

نکتہ یہ ہے کہ تکمیلِ عشق شاعر کی طبعی نفاست کے منافی ہے۔ تمہارا اور ہمارا کہہ کر اس معیار کی ہمہ گیری شرط بن گئی ہے اور اس سے جو اخلاقی خودداری کا تیور آشکار ہوا ہے، اس نے ہی اختر اورینوی کو متوجہ کیا اور جمیل مظہری کی انفرادیت اسی تیور سے عبارت ہے۔

؎ میری ہستی کہ عبارت تھی مری مستی سے

اب دو اشعار ایسے دیکھئے جن میں مناظر کی حس بتدریج بڑھتی گئی ہے۔ ؎

اس حلقۂ امکاں میں فضا بھی نہیں آزاد
گھیرے ہوئے وسعت کو بیاباں نظر آیا

جس خاموشی سے جمیل مظہری اپنا رویہ داخل کر دیتے ہیں اسی طور پر "حلقۂ امکاں" حوالے کا وہ چوکھٹہ بن گیا ہے جس میں فضا کے تصور کو سمویا جا سکا۔ اس سے جو تناسب پیدا ہوا اسی تناسب کی منطق سے ایک معکوس مشاہدہ بروئے کار لایا گیا اس آہنگ کو فکری مشاہدے کے دائرے سے نکال کر دیکھیں تو بھی تجزیہ کو قوت ہوتی ہے

؎ صدائے نَے سکوتِ نیم شب میں بھٹکی پھرتی ہے
کسی کے دل کی بے تابی کسی کے دل سے کہنا ہے

یہاں " بھٹکی پھرتی ہے " کا ٹکڑا " ٹ " کی کھنک اور " ی " کی تکرار سے خود ایک خوش آئند ترکیب بن گیا ہے، جو فارسی تراکیب " صدائے نَے " اور " سکوتِ نیم شب " کی ملائمیت کو سہارا دے کر ابھار رہا ہے۔ ماحول سازی کا کام فارسی ترکیبوں سے لیا گیا ہے، مگر ہندی ٹکڑا مصرعہ ثانی کے کلیدی لفظ " بے تابی " کا صوتی جواز بھی ہے اور حرکت کی تمثیل بھی یہ ہے کہ وہ وسیع گمائی جو اس مصرعہ میں گئی ہے۔

ع " گہرا سکون حزن کا دریا کے پاٹ پر "

اور جس سے جمیل مظہری کے تغزل نے تموّج حاصل کیا ہے۔ ے

جھونکا دیا تخیلِ راز و نیاز کو

نشست تراکیب کا موضوع وسیع ہے اور اس کا ایک حصّہ ہم نے فیض کے باب کے لئے اٹھا رکھا ہے۔

ہم نے اب تک جمیل مظہری کے جتنے بھی اسالیب دیکھے ہیں وہ سب روشن اور بلند آہنگ اسالیب ہیں۔ جمیل مظہری کے آخری مرثیہ میں نیچی لے کا نہایت سادہ و پُرسوز کُلّی طور پر ارثی آہنگ ہے ظاہر ہے یہ سب ایک داخلی اور بزمیہ اسلوب کے صفات ہیں، اور مرثیہ میں کچھ نئے بھی نہیں چونکہ اکثر وہ مراثی جو سوز خوانی کے لئے مخصوص ہوتے ہیں۔ وہ بعینہٖ انھیں صفات کے حامل ہیں۔ جمیل مظہری کا یہ مرثیہ سر تا سر بَین ہے۔ اس کے باوجود یہ مرثیہ بزمیہ کے دائرے میں نہیں آتا رزمیہ کے دائرے میں رہتا ہے۔

جمیل مظہری کے اس اسلوب کی سادگی صرف سطحی ہے اور یہ سادہ طرز سادہ یا مبادی جذبے کو ادا نہیں کر رہا بلکہ کشمکش، تصادم اور جذباتی عمق، سب عناصر تہ در تہ یہاں موجود ہیں۔ یہاں ایک وضاحت ضروری ہے۔ مرثیہ " شامِ غریباں " (۱۹۶۳ء) میں دو مطلعے ہیں۔ ع شاعری بحرِ معانی کا تلاطم ہے جمیل

ع تیرگی تجھ کو مبارک ہو یہ عاشور کی شام

اور یہاں جو باتیں کہی جارہی ہیں ان کا اطلاق دوسرے مطلعے سے ہوتا ہے۔ یہ مرثیہ جناب زینبؑ کے حال کا ہے اور اس مرثیہ میں جمیل مظہری جذبات نگاری کی سخت ترین آزمائش سے گذرے ہیں۔ یہاں از اوّل تا آخر بین ہی بین ہیں۔ جہاں نہ صرف انھیں وقار و تقدس کو برقرار رکھنا پڑا۔ بلکہ اپنے مخصوص فکری تناظر کو بھی سمونا پڑا ہے اس مرثیہ میں دوسری خوبی یہ ہے کہ جمیل مظہری موضوع کو اصلاحی تحریک کی سطح سے اٹھا کر روایت میں کلی استحکام کی سطح پر لے آتے ہیں۔ ابتدائی ابواب سے ہماری توجہ اس اعتراض کی جانب مبذول ہے کہ کلاسیکی مرثیہ میں مخدراتِ عصمت کے کردار نگاری کے دوران ان کے جذبات کے عزم و صبر کی نفی کی گئی ہے۔ اس اعتراض کو جمیل مظہری نے "عزمِ محکم" میں ملحوظ رکھا تھا۔ ؎

زینبؑ مرا ضمیر دوراہے پہ ہے کھڑا	منزل اِدھر سکوں کی اُدھر راہِ ابتلا
اس کشمکش میں اب ہے تمہاری صلاح کیا	سر کو اٹھا کے دخترِ زہراؑ نے یہ کہا
زینبؑ کے دل کی تھاہ امامؑ زماں نہ لیں
میں آپ کی بہن ہوں مرا امتحاں نہ لیں

پیغامِ صلح جا چکا حجّت ہوئی تمام	میری یہ آرزو ہے کہ اب کھینچئے حُسام
تیغِ دو سر کا دیکھ لے لوہا سپاہِ شام	اموی غرور ہاشمیوں کو کرے سلام
چرچا ثبات و عزم کا نزدیک و دُور ہو
ہے فیصلہ مرا کہ لڑائی ضرور ہو

مکالمے کی شکل میں جنابِ زینبؑ کے کردار کی یہ پہلی عکاسی تھی جس میں ان

لے اس مصرع میں ذم کا پہلو نکلتا ہے۔ گو یہ صحیح ہے کہ بنیادی کردار میں اندرونی کشمکش کلاسیکی یونانی ادب کی تعریف پر پوری اترتی ہے پھر بھی اس کا عریاں اظہار لازم قرار نہیں پاتا۔ (م۔ ر۔ ک)

کا حقیقی و تاریخی صبر و ایثار سامنے آیا تھا۔ یہ شبِ عاشور کا عزم تھا۔ اس لئے جمیل مظہری نے اس ایک جذبے کو فصاحت اور سلاست کے سہارے اُبھار دیا۔ مگر اسی عزم کو شامِ غریباں کے جذبۂ عزا سے ہم آہنگ کر دینا ایک گنجلک جذبے کی عکاسی تھی۔

سب سے پہلے جمیل مظہری من و یزداں کی کشمکش کو ہی پوری طرح عزائی ماحول میں لے آتے ہیں۔ مطلع میں لفظِ "مبارک" خود طنز کی علامت کے طور پر موجود ہے۔ پھر بعد میں یہ بند دیکھئے :۔

شامِ غم، شامِ الم، شامِ غریباں ہے یہ شام — خونِ سادات سے گلزار بہ داماں ہے یہ شام
مرثیہ خوانِ شبابِ گل و ریحاں ہے یہ شام — چند خیمے ابھی جلتے ہیں چراغاں ہے یہ شام

اور سُلگتا ہے ادھر زینبؑ و کلثومؑ کا دل
اُمِ قاسمؑ کا جگر مادرِ معصوم کا دل

فتح ظلمت کی ہوئی جشن منائے گی یہ رات — تیرگیِ دلِ اشرار بڑھائے گی یہ رات
اُن کے جرموں کی نشانی کو چھپائے گی یہ رات — پردہ آثارِ شہادت پہ گرائے گی یہ رات

لے کے آئی ہے ردا ماجرا پوشی اس کی
کتنی گھمبیر ہے جنگل میں خموشی اس کی

موجیں دریا کی ہیں خاموش ہوا نیند میں ہے — بیکسی چُپ ہے، گروہِ شہدا نیند میں ہے
ہر اسیرِ الم و رنج و بلا نیند میں ہے — سوئی ہے غیرتِ حق قہرِ خدا نیند میں ہے

کون پہرے پہ ہو بنتِ اسدِ رب کے سوا
کوئی بیدار نہیں ہے دلِ زینبؑ کے سوا

(شامِ غریباں ۱۹۶۳ء)

یہاں تین مصرعے اس مضمون کے ہیں :۔

ع۔ چند خیمے ابھی جلتے ہیں چراغاں ہے یہ شام

ع ان کے جُرموں کی سیاہی کو چھپائے گی یہ رات

ع سوئی ہے غیرتِ حق قہرِ خدا نیند میں ہے

جن کی نشست ایسی ہے کہ طنز فکری تصادم کے احساس کو ابھارنے کے بجائے احساسِ الم کے لئے ایندھن کا کام دے رہا ہے۔

اس مرثیہ کا اصل رُخ اس وقت کھُلتا ہے جب جنابِ زینبؑ ماں کی روح سے مخاطب ہوتی ہیں:۔

کہہ کے یہ چُپ جو ہوئیں خواہرِ شاہِ دوسرا ۔۔۔ سسکیاں لینے لگا رات کا وہ سنّاٹا
آئی خاتونِ قیامت کے جو رونے کی صدا ۔۔۔ رُخ بیاباں کی طرف کر کے زینبؑ نے کہا

آپ اب نیند سے چونکی ہیں دہائی اَمّاں
لُٹ چکا گھر تو سواری اِدھر آئی اَمّاں

مرثیہ میں ارواحِ سلف کی موجودگی اور ان کے مکالمات کا ہونا کوئی نیا مضمون نہیں خصوصاً انیسؔ کا مرثیہ۔ ع

"شمشادِ بوستانِ رسالت حسینؑ ہے"

اس لحاظ سے ایک شاہکار ہے۔ جناب امیرؑ اور امام حسین علیہ السّلام کا مکالمہ دونوں رُخ سے بے انتہا موثر ہے۔ جدید مرثیہ میں اس صورت کی ادائیگی زیادہ مشکل کام تھا چونکہ فوق الفطری عناصر اس کے مزاج سے دور ہے اور اس عنصر میں اگر حقیقت کا رنگ نہ آئے تو تاثیر کا امکان بالکل معدوم ہو جاتا ہے۔ جمیلؔ مظہری اس موقعے پر سے یوں عہدہ برآ ہوئے ہیں کہ انھوں نے خاتونِ جنّتؑ کا کوئی مکالمہ نقل نہیں کیا بلکہ جناب زینبؑ کی گفتگو کو ان کی موجودگی کو ظاہر کرنے واحد اور فطری ذریعہ رہنے دیا۔ اس انتہائی رازداری کے ماحول میں بَین کی صداقت کے ساتھ اس کی ہیبت بھی چلی آتی ہے ؎

آپ روتی ہیں تو روئیں مگر انصار کو روئیں ۔۔۔ روئیں احرار کو جب سیّد احرار کو روئیں

اس کا احسان ہے ہم پر حُرِ جرّار کو روئیں | کون روئے گا اسے جونِ وفادار کو روئیں

وہ بھی سمجھیں انھیں خاتونِ جناں روتی ہے
اس طرح روئیے جس طرح سے ماں روتی ہے

گرچہ سورج تھا سوا نیزے پہ آیا اماں | امتحاں دیتا رہا آپ کا جایا اماں
رد کیا شہپرِ جبریلؑ کا سایا اماں | آپ نے عرش کا پایا نہ ہلایا اماں

اب میں سمجھی کہ تھی تدبیرِ شفاعت پیاری
بڑھ کے بیٹے سے بھی تھی باپ کی اُمّت پیاری

کیا کہوں شانِ علمدار دلاور اماں | مشک تو بھر لی مگر لب نہ کئے تر اماں

دیکھتے چلیے کہ ہندی عناصر آئے ہیں کس جلالت کے ساتھ سے

اونچا ہاشم کے گھرانے کا بہت نام کیا | آج تو آپ کی بہوؤں نے بڑا نام کیا[1]

جو بھی پونجی تھی پئے بخششِ امّت دیدی | آپ کے دودھ کے ہر قطرے کی قیمت دیدی

اور ایک بند میں تو جمیل مظہری بین سے بالا ایک کیفیت کو لے آئے ہیں سے

وقت نے سونپ دیا فرضِ قیادت مجھ کو | ہلنے دیتا نہیں احساسِ امانت مجھ کو
اب تو رونے کی بھی ملتی نہیں فرصت مجھ کو | کیا کہے گی علی اکبرؑ کی محبت مجھ کو

وہ جو سوئی ہے تو سوئے شہدا آئی ہوں
لوریاں دے کے سکینہ کو سُلا آئی ہوں
ع کیا کہے گی علی اکبرؑ کی محبّت مجھ کو

یہاں جمیل مظہری نے ضبط کی حالت اور بے کسی کی کیفیت دونوں کو ساتھ ساتھ اُبھار دیا ہے۔ اس ایک مصرع سے ضبط کی پوری وسعت بے نقاب ہو گئی ہے ۔ یہ بات

---

[1] "چھوٹی بہو علیؑ کی بڑا نام کر گئی" انیس۔

اس خوش اسلوبی سے ادا ہو گئی، چونکہ جمیل مظہری نے مکالمے کو خود کلامی کی کیفیت دے دی اور خود کلامی کو ایک فطری ماحول دے دیا۔

یہ مرثیہ بلاشبہ جمیل مظہری کا شاہکار ہے۔ ان کے دوسرے مراثی مختلف لحاظ سے کتنے ہی اہم کیوں نہ ہوں" شامِ غریباں" میں انھوں نے وہ اسلوب پالیا ہے جو جدید مرثیہ کے تمام لوازم اور رجحانات کو ایک یکساں طور پر الم انگیز، عزائیہ تاثر دینے کی بدولت ایک ہم آہنگ کُل کی شکل دینے پر قادر ہو گیا۔ یہ محض اسلوب کی ہمہ گیری نہیں، یہ اسلوب کا تزکیہ اور اسلوب کا ارتفاع ہے جو کہ جمیل مظہری کو مثنوی آب و سراب" میں بھی میسّر نہ ہو سکا تھا۔

جمیل مظہری کی کامیابی ان کے شعوری نصب العین سے بالاتر ہے۔ وہ بالآخر نظم کے خارجی عناصر کو مرثیہ کی روایت میں فطری طور پر جذب کر گئے، دوم انھوں نے فلسفیانہ رزم آرائی کو مرثیہ میں سمو کر مرثیہ نگاری کے اس دبستان کا تتمہ کر دیا جس کی داغ بیل اس مصرع سے پڑی تھی۔

ع "ہاں اے نفسِ بادِ سحر شعلہ فشاں ہو"

اپریل ۱۹۷۴ء

٭ ٭ ٭

اجرِ جمیلؔ

اُردو کے مایہ ناز شاعر علّامہ جمیلؔ مظہری نے ناقدریٔ عالم سے بے نیاز ہو کر جس انداز سے اپنی وسیع و دقیع خدمات انجام دی ہیں اس کا تقاضا یہ تھا کہ تنقید، تحسین کا قرض گراں ادا کرتی رہے لیکن میری ادبی تربیت جن کے ہاتھوں ہوئی ہے انہیں اپنی ستائش سے کہیں زیادہ میری دیانت عزیز ہے، اس لئے مراثیٔ جمیل کی دوسری جلد "وجدانِ جمیلؔ" پر رائے دیتے وقت مجھے فرض کی ناگواری کا وہ احساس نہیں جو ان کے پیشرو شادؔ عظیم آبادی پر لکھتے ہوئے تھا۔

وجدانِ جمیلؔ کی ترتیب و اشاعت عرفانِ جمیلؔ کے نو سال بعد عمل میں آئی ہے اس میں علّامہ موصوف کی مذہبی نظمیں ہیں، رباعیات و قطعات میں کچھ سلام و قصائد ہیں اور آخر میں چار مرثیے ہیں۔ ایک پیش خوانی کا مرثیہ، ایک ایصالِ ثواب کے سلسلہ میں "لمحۂ غور" حضرت حرؓ کے حال کا اور ایک حضرت عباسؑ علمدار کے حال میں۔ آخری دو مرثیے ہماری فوری توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں چونکہ ان کا زمانۂ تصنیف "عرفانِ جمیلؔ" کے بعد کا ہے۔

"عرفانِ جمیلؔ" کے آخری مرثیہ میں جمیلؔ مظہری نے اسلوبی خلاقیت کی تہذیب کو ایک طلسمی منزل تک پہنچا دیا تھا مگر "وجدانِ جمیلؔ" کے ان دو مراثی کا نظرِ اوّل میں جو تاثر ہے وہ یہ کہ ان پر استادی کا رنگ غالب ہے۔ سماجی تنقید کی بڑھتی ہوئی

شدّت اور مسدّس کے مروّجہ ساخت کی پامالی بھی بعد میں نظر آتی ہیں۔ شاعر، شاعر کب تک رہتا ہے اور استاد کب بن جاتا ہے یہ ایک سوال ہے جو خصوصی اہمیت کا حامل ہو رہا ہے چونکہ جدید مرثیے کے مجموعی معیار نے بہت ترقّی کی ہے وہ رجحانات اور بنیادی افکار جو پہلے انقلابی تھے، اُن کے باریک تر پہلو بہت مشّاقی کے ساتھ ادا ہو رہے ہیں۔ اس لئے یہ تاثر پھیلتا جا رہا ہے کہ جدید مرثیہ کہنا پہلے کی نسبت آسان ہو گیا ہے۔ یوں بھی ع "اک رنگ کے مضمون کو سو ڈھنگ سے باندھوں" ـــــــ مرثیہ کی روایت سے خارج نہیں ہے۔

پروفیسر نظیر صدیقی نے علامہ جمیلؔ مظہری پر لکھتے ہوئے کہا تھا کہ "ان کے یہاں زبان کا استعمال استادانہ نہیں، خلّاقانہ ہے" اور یہ بات جمیلؔ مظہری کے مختلف اسالیب کے پیشِ نظر اس قدر نمایاں تھی کہ اس کی وضاحت کی ضرورت نہ نظیر صدیقی کو محسوس ہوئی نہ ان کے قارئین کو یہاں یہ تشریح کافی ہے کہ ایک استادِ فن اپنی مشّاقی سے، مُروّج افکار و مضامین کو صاحبِ طرز یا اسلوب کے موجد سے زیادہ چابکدستی سے ادا تو کر سکتا ہے لیکن قلبی حسیات کی تازگی و مقدار پر نظر کرنے سے کھُل جاتی ہے ـــــــ اور یہ پہلا احساس ہے جس سے "عرفانِ جمیلؔ" اور وجدانِ جمیلؔ کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ جوشؔ کے مرثیے اپنی تکنیکی اور ترتیبی نقائص کے باوجود دست بر زمانہ سے جاں بر اسی لئے ہوئے ہیں کہ وہ زندگی کے اساس سے قریب ہیں۔

جمیلؔ مظہری کے یہاں چہرے یا تو اپنی فکر کے لحاظ سے تعمیری تسلسل کا احساس دلاتے ہیں یا اپنی منظر نگاری کی دلفریبی کی وجہ سے پُر کشش ہوتے ہیں۔ وجدانِ جمیلؔ کے مذکورہ بالا مراثی کے چہروں میں نہ تو جمیلؔ مظہری کا تغزل چھلک رہا ہے اور نہ مصوّرانہ کمال کا نکھار، زبان کے خلاقانہ اور استادانہ استعمال کی وضاحت ہمیں مجبور کر رہی ہے کہ گذشتہ باب کے مذکورہ کلیدی مصرعوں کے حوالے سے جمیلؔ مظہری

کے آہنگ کلام کی بحث کو از سرِ نو اٹھایا جائے ۔ پہلا چہرہ ملاحظہ ہو مطلع ہے ع ۔ آج دنیا میں نہ شب ہے نہ سویرا ہے جمیلؔ ۔

کیوں وہ آئے کہ ہے ذہنوں پہ ابھی طاری رات
چشمِ عرفاں پہ بھی کرتی ہے گراں باری رات
دیکھیں کیا سوئے فلک نیند سے بوجھل آنکھیں
بوجھ پلکوں کا یہ کہتا ہے کہ ہے بھاری رات

صبح کرنی ہے جسے اس کو تسلّی کیا ہو؟
سب اندھیروں کے پجاری ہیں تجلّی کیا ہو!

چشمۂ نور تو ہے تشنہ دہن کوئی نہیں
روشنی پھرتی ہے در در کہ وطن کوئی نہیں
گھور اندھیرے میں ہے سب فکر و نظر کی دُنیا
اُن کے سورج کے بھی سینے میں کرن کوئی نہیں

چہ مساجد چہ منادر ہے اندھیرا سب میں
دلِ تخلیق دھڑکتا ہے سکوتِ شب میں

پہلے بند میں رات بطور کیفیت آئی ہے جسے جذباتی تسلسل دینے کی کوشش میں یہ مصرعہ اُبھر کر آیا ہے ع۔ بوجھ پلکوں کا یہ کہتا ہے کہ ہے بھاری رات چونکہ اس مصرع کے دونوں سروں پر تہہ داری باہم مطابق ہے اس لئے یہ جمیلؔ مظہری کے اوّلیں اسلوب سے قریب ہے دوسرا مصرع ع۔ چشمِ عرفاں پہ بھی کرتی گراں باری رات ۔ بھی جمیلؔ مظہری کی مخصوص ساخت میں ہے مگر چونکہ مقابلے کے مصرعوں میں بیانیہ عنصر کا تناسب زیادہ ہے اس لئے یہ بند "عزم محکم ۱۹۴۲ء" کے ہم مضمون بند سے مجموعی تاثر میں فروتر ہے ۔ مذکورہ بالا بند کے کلیدی مصرعے

جاذبِ نظر مبالغے کے حامل تھے مگر دوسرے بند کا چوتھا مصرعہ اپنی تدریجی ترقی اور وضاحت کے باوجود جاذبیت سے محروم ہے۔

ع اُن کے سُورج کے بھی سینے میں کرن کوئی نہیں

مبالغے کی مناسبت اور غیر مناسبت پر خود علامہ جمیلؔ مظہری نے "میرا نظریۂ شعر اور میری شاعری" نامی مضمون مطبوعہ نگار ۱۹۶۳ء میں بہت زور دیا ہے۔ اس پر شاید اس بات کا اضافہ کیا جاسکے کہ مفروضات کو صرف منطقی ہی نہیں تاثراتی طور پر بھی مناسب ہونا چاہیئے جب مبالغہ کیفیت کی دشت کو چھوڑ کر کمیت کی راہ پر نکل جائے تو لطیف حسیات کی ترجمانی نہیں ہو پاتی اور مبالغہ ایک صورت عجز بن جاتا ہے۔ کوئی مبالغہ ع

جھونکا دیا تخیّلِ راز و نیاز کو

کی تاثیر کو نہیں پہنچتا چونکہ اس مصرعہ میں جذبات کی حرکت ماحول کی وحدت سے ہی وسعت پا رہی ہے۔ یہاں احساس نے اپنے تناسب کی داخلی تعمیر کی ہے اور جذبے کا استعارہ بنا ہے تشبیہ نہیں۔

خاموش استعارے کے فن سے جمیلؔ مظہری کی شعری ساخت کی شناخت میں مدد ملتی ہے آرائش سے مُزیّن مصرعے بیان کی رفتار کو تیز کر دیتے ہیں مگر ہماری نگاہ ان مصرعوں پر بھی ٹھہر جاتی ہے جو معمولی اور بیانیہ تفصیل کا سادہ اظہار ہوتے ہیں مگر جن کا تیور تیکھا ہوتا ہے اور جن سے جمیلؔ مظہری کی ادائے خاص کی تلاش ایسے مقامات پر مرکوز ہو جاتی ہے ع

لوگ جاتے رہے آتا رہا آنے والا

لہجے کی سادہ قطعیت رفتار کے مقصد کو اُبھار دیتی ہے "جاتے رہے" اور "آتا رہا" کے اصوات کشیدہ بھی ہیں اور ہم وزن بھی جس سے رفتار کی حرکت نمایاں ہو رہی ہے

"آنے والا" کا ٹکڑا اپنے مذہبی سیاق و سباق کی وجہ سے اپنی سادگی میں بھی احتشام کا عنصر لے آیا ہے جس کے ذریعے پورا مصرعہ حد درجہ ڈرامائی بن گیا ہے جیساکہ سابقہ باب کے دوسرے نمایاں مثال میں نظر آتا ہے ۔

ع گہرا سکون حزن کا دریا کے پاٹ پر

یہاں لفظ "سکون" جمود کے معنوں میں منظر کشی کر رہا ہے اور اطمینان کے معنوں میں جذبے کی ڈرامائی کیفیت کو اُبھار رہا ہے ۔ آپ چاہیں تو اسے صنعتِ ایہام جیسے سامان پوچ گوئی سے تعبیر کرلیں مگر یہاں لفظ "حزن" نے "سکون" کی صوتی معاونت کر کے اس مصرعے کی خارجی ساخت کو انسانی تاثر کا تابع بنا دیا ہے مصرعے کا آخری حصہ "دریا کے پاٹ پر" اس جانب توجہ دلا رہا ہے کہ جمیل مظہری کا لہجہ حالتِ اعتدال میں نرم اور ملائم آوازیں نہیں رکھتا ۔ "ت" اور "ر" جیسے کھنکدار اصوات ملتے ہیں جو کشیدہ اعراب کی گونج میں اپنی ممکنہ کرختگی کھو دیتے ہیں ۔ اصوات کے ان زیر و بم سے کشش پیدا ہو جاتی ہے اور الفاظ کی مانوسیت بھی ہاتھ سے نہیں جانے پاتی ۔

فضا میں اک تموج ساز میں سے آسماں تک ہے

کہاں چھیڑا ہے ہم نے سازِ بیداری کہاں تک ہے

اصوات کی یہ جاذبیت اور بول چال کی زبان سے قربت مل جُل کر جمیل مظہری کے یہاں ادق مضامین میں بے ساختگی اور بیانیہ مضامین میں متحرک مصوری کی ضامن ہو جاتی ہے ۔ چونکہ جمیل مظہری کی انفرادیت کا انحصار اتنے نازک میزان پر ہے اس لئے ہلکا سا تغیر بھی ندرت کے فقدان کو ظاہر کر دیتا ہے وجدان جمیل کے زیرِ تبصرہ دوسرے مرثیہ کا دوسرا ہی مصرعہ کھٹک جاتا ہے ع

ہے اک دھمک زمین و زماں کے حصار پر

یہاں یہ قبح پیدا ہو رہا ہے کہ جس کیفیت کو نمایاں کرنا تھا اسے ایک لفظ "دھمک" میں سمیٹ لیا گیا ہے جس کی تشدید کی ضرب دیگر ملائم اجزا پر اس قدر درشت پڑی ہے کہ مصرع اپنی تاثیر میں ہم آہنگ نہیں رہ سکا۔ ظاہر ہے شاعر محض عروض کی پابندی کرکے صوتی مطالبات سے عہدہ برآ نہیں ہو جاتا۔ دھمک بے آہنگ لفظ نہیں ہے مگر عموماً جمیل مظہری ایسے کلیدی لفظ کو مصرعہ کی وسط میں ایک ترکیب کا حصہ بنا دیتے جس کے مربوط آہنگ سے پورا مصرعہ ہم آہنگ ہو جاتا ہے یا کناروں پر اس کا التزام رکھتے ہیں جیسا کہ فوجِ مخالف کے یہاں کی کیفیت ابھارتے وقت تھی۔

ع ٹاپوں سے کربلا کی زمیں بولنے لگی

اب اس مرثیہ کا چہرہ ملاحظہ ہو۔

قرباں ہو گر دراہِ سفر کس سوار پر ہے اک دھمک زمین و زماں کے حصار پر
باگیں کھنچی ہیں توسن بدگام وقت کی پٹڑی جمی ہے ابلق لیل و نہار پر
سائے کو بڑھنے دھوپ کو ڈھلنے نہیں دیا
راہِ غلط پہ وقت کو چلنے نہیں دیا

یہ کس کی تشنگی سے ہے سیرابِ کائنات یہ کس کی ٹھوکروں سے بہے دجلہ و فرات
ہے کس کی ٹھوکروں میں عنان مہر و ماہ کی ہے کس کی انگلیوں کے تلے نبضِ شش جہات
یہ کس کے گرد رحمت حق گھومتی رہی
تاریخ کس کے نقشِ قدم چومتی رہی

کہتے ہو تم حسین ؑ نے دنیا کو کیا دیا مظلومیت کو صبر دیا حوصلہ دیا
جھکوا دی پیش فقر جبیں اقتدار کی ابلیس سے بھی خاک کو سجدہ کرا دیا
پیشانی غرور سے نخوت کے بل گئے
لفظ شکست و فتح کے معنے بدل گئے

خیالات کی تکرار آشنا نگاہوں پر واضح تھی ہی۔ لہجے کی خطابت نے مروّج اصطلاحوں کو اتنا نمایاں کر دیا ہے کہ جو چند ایک نادر ٹکڑے ہیں ان کی بھی تاثیر مجروح ہو گئی ہے۔

یہ کس کی تشنگی سے ہے سیراب کائنات
یہ کس کی ٹھوکروں سے بہے دجلہ و فرات

پہلے مصرعے میں صنعت طباق اور دوسرے مصرعے کی عام تلمیح اس بیت کی ندرت کو چھپا گئی ہے ؎

سائے کو بڑھنے دھوپ کو ڈھلنے نہیں دیا
راہِ غلط پہ وقت کو چلنے نہیں دیا

ایسا دبدبہ اساتذہ ہی کے کلام کا خاصہ ہے اور یہ بند ایسے مشاق اور پختہ کار شاعر کے ہیں جو جمیلؔ مظہری کی تقلید میں شاید اپنا ثانی نہ رکھتا ہو اور یہ ایسی ہی تقلید ہے جس نے جدید مرثیہ کے عام معیار کو بلند کیا ہے۔

مشاقی کے منفی پہلو پر اتنی بحث کے باوجود ہم اس بات سے چشم پوشی نہیں کر سکتے کہ مرثیہ کے بعض محاسن عین مشّاقی کے متقاضی ہوتے ہیں اور خاص رزمیہ عناصر کو ادا کرنے کی ہمت مشّاقی سے ہی پیدا ہوتی ہے، چنانچہ تلوار اور رہوار کے زیرِ عنوان جو بند ہیں ان میں جمیلؔ مظہری کے فن نے نئی منزل کا پتہ لگایا ہے، چونکہ تاریخِ اسلام پر ان کی نظر بہت گہری ہے اس لئے روایت کی صحت اور فن کی ندرت ہم آہنگ ہو کر جاذبِ نظر مرقعے پیش کرتے ہیں ؎

لکھا ہے اک مورخ عالی مقام نے — پہنی نہ تھی زرہ بھی اخیؑ امامؑ نے
جوشن اگر پہنتے تو کٹتے نہ دونوں ہاتھ — تلوار کند ہوتی ہے آہن کے سامنے
لشکر میں تہلکہ تھا تلاطم فرات میں
اور صرف ایک نیزہ خطی تھا ہات میں

اس نیزے کے ضمن میں سراپا دیکھیں ؎

سورج کی دھوپ اور رُخ پرضیا کی دُھوپ
پگھلا رہی تھی قلب سمک کو فضا کی دُھوپ
گھبرا کے وقت نے بھی بدل لی تھی اپنی رد
کوفے کی سمت بھاگتی تھی کربلا کی دھوپ
دہشت سما گئی تھی دل عزرائیل میں
سایہ چھپا ہوا تھا پر جبرئیل میں

رہوار کی تعریف ؎

یوں تو دیکھی ہی تھی پرواز ملک سورج نے
یہ نہ دیکھا تھا مگر آج تلک سورج نے
آچلا تا بہ خلا اڑ کے جو صحرا کا غبار
تیرگی چھا گئی، جھپکالی پلک سورج نے
مضطرب ہو کے سوئے چرخ بریں بھاگتی ہے
گرد اڑ اڑ کے یہ کہتی تھی زمیں بھاگتی ہے

اتنے واضح روشن اور بھرپور مرقعے، ڈر ہے کہ مرثیہ سے معدوم نہ ہو جائیں۔ مرثیہ کے کلاسیکی اجزا سے نہ صرف جمیل مظہری نے پورا انصاف کیا ہے بلکہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان خاص رزمیہ مضامین میں ان کا سفر ترقی کی جانب ہے اور انہی کی بدولت یہ مرثیے کامیاب مرثیے شمار ہوں گے۔

(۲)

جمیل مظہری کا فن اب تجربے کے عمل میں قاری کو شریک نہیں کرتا۔ وہ تجربے کی جس پختگی پر پہونچ گئے ہیں وہاں ؎ ہر نوا ہر نے شنیدہ ہر تبسم دیدہ ہے۔

جیسی غزلیں نکلی ہیں تو دوسری طرف وہ فرمان بھی جاری کرنے لگے ہیں۔ ہرچند کہ اقبال کے اسرائیلی لہجے کی شعریت ان تازہ مراثی میں نہیں، پھر بھی اہلیت کا احساس اس لہجے سے زیادہ دور بھی نہیں۔ یہ دونوں مرثیے اصلاحی نقطۂ نظر سے لکھے گئے ہیں لیکن مذہب کے بعض مروّجہ تصوّرات سے ان کی بیزاری اور اس پر اصرار سے نہ صرف ایک انتشار پیدا ہوگیا ہے بلکہ یہ رجحان سماجی تنقید کے عمل میں حارج بھی ہے اس کی واضح ترین مثال "وجدانِ جمیل" کی نظم "سجدہ" ہے۔

صدق کو ہو کہ صفا کو سجدہ | سجدہ اک حرکتِ تعظیمی ہے
اس کو سجدہ ہے خدا کو سجدہ | یعنی جس میں بھی خدا کے ہو صفات
اپنے قاتل کو بھی دیتے ہو دعائیں | جس کو دشمن پہ بھی آتا ہو رحم

سجدہ ایسوں کو اگر فاسد ہے

پھر اے دوست خدا حاسد ہے

مثنوی آب و سراب میں جمیل مظہری نے یہ بحث کی تھی کہ آیا انسان، اللہ کو سجدہ کرنے کا اہل بھی ہے یا نہیں، یہاں پوچھتے ہیں کہ غیر خدا کو سجدہ کیوں جائز نہیں؟ جمیل مظہری امام حسین علیہ السلام کو سجدہ کرنے کی دعوت دینے نکلے تھے مگر حق ادا کیا ہے عیسائیت کی تبلیغ کا۔ امام عالی مقامؑ عبدیت میں رنگ کمال بھر کر مسیحی ایثار کی کشش پر جس طرح چھا گئے تھے جمیل مظہری اس مقام پر اسی قدر کو فراموش کر رہے ہیں۔ یہ بات ان کے شعور کے کسی گوشے میں رہی ہو گی چونکہ حاسد، عہد نامۂ عتیق کی اصطلاح ہے اور جمیل مظہری ذکر کر رہے ہیں قرآن کے خدا کا۔ قرآن حکیم سے یہ بات واضح ہے کہ سجدۂ آدم کا حکم دینے والا حاسد نہ تھا۔ انکار کرنے والا حاسد تھا۔ اس نظم میں اسلامی تصوّرات کے ساتھ وہی التزام برتا گیا ہے جو احکام موسوی اور خطبۃ الجبل کے درمیان ہے۔

غیر خدا کو سجدہ سماجی اور نفسیاتی اعتبار سے کتنا تباہ کن ہے یہ بات خاکِ آستاں کے نکتہ داں سے پوشیدہ رہ گئی، تعجب ہے۔ سجدے کی مرکزیت عقلی تقاضا ہے جذباتی تقاضا نہیں۔ یہ بات نہ ہوتی تو تصوّف کا سیلاب وحدانیت کے تصور کو بہا لے جاتا۔ مغل شہنشاہوں کو سجدہ عام ہوچکا تھا۔ اگر انقلابات کے پیچھے مذہبی جذبہ کارفرما نہ ہوتا تو آج ضلعے کے حاکم طالب سجدہ ہوجاتے اور اگر یہ بات قرآن سے سمجھ میں نہ آتی ہو تو ایک ملحد شاعر سے سمجھی جا سکتی ہے ؎

آئینہ ہے وہ زیارت گاہ جس کے سامنے
خود پرستوں کے لئے سجدہ روا ہوجائے گا

(یاسؔ یگانہ)

جمیلؔ مظہری کے یہاں آزادیٔ افکار کوئی نئی چیز نہیں ملحقہ باب میں اس کا ایک تعارف بھی پیش کیا گیا ہے پھر بھی یہ نظم ایک معمّہ ہے ظاہر ہے کہ ان جیسے حسّاس شاعر کو یہ سبق پڑھانے کی ضرورت نہیں کہ کسی کی فکر یا مقصد کی پامالی تعظیم نہیں رہتی تردید بن جاتی ہے کاش اس نظم کا سال تصنیف درج ہوتا تو ان کے اس فکریہ لمحے کو سمجھنے میں مدد ملتی۔

اگر یہ نظم جمیلؔ مظہری کے فکری مطالعہ میں انتشار کا باعث ہے تو وجدانِ جمیلؔ کی دوسری نمایاں نظم ان کی معاشرتی تنقید کا دیباچہ ہے عنوان ہے "تھوڑا سا گلہ بھی سُن لے"۔ اپنے مضمون میں وہ "ذاکر سے خطاب" سے ملتی جلتی ہے اس فرق کے ساتھ کہ اس میں بعض ذاکرین کی ذات کے بجائے صفات کو نشانہ بنایا گیا ہے اور طنز کی تلخی جوش سے زیادہ ہے۔

خرد ساکت سہی لیکن جنوں تو غُل مچاتا ہے
تعقّل ہنس دیا تو کیا مگر مجلس تو پٹوا دی

رسولؐ اللہ کی بیٹی جو ناخوش ہیں تو ناخوش ہوں
مگر ان سے بہت خوش ہیں امیرِ شام کی دادی
حقیقت ذبح ہوتی ہے شریعت ذبح ہوتی ہے
دعائیں دے رہی ہے شمر ذی الجوشن کی جلّادی

جوش ملیح آبادی نے تقسیم کے بعد کے مرثیے پاکستان میں تصنیف کئے ہیں اور ان میں سماجی انصاف پر زور دیا ہے جمیل مظہری کے مرثیے ہندوستان کی عقلیتی سیاست کی آئینہ دار ہیں مسلمانوں کی داخلی مفاہمت کی کمی اور ایک مثبت کردار کی طرف ان کی رہنمائی جمیل مظہری کا واضح مقصد ہے۔

مجلسیں بھی نہ بنیں مدرسۂ بیداری
وہی افسانہ گری اور وہی افسوں کاری
تعزیوں کا یہ تجمّل یہ جلوسوں کا شکوہ
اور یہ زنجیروں کی جھنکار میں ماتم داری

سوچو کیا تم نے دیا دیدۂ بینا کے لئے
ہاں تماشا تو بنے چشمِ تماشا کے لئے

شکل ہم نے بھی تماشائیوں کی دیکھی ہے
آنکھ میں اشک نہیں لب پہ ہنسی دیکھی ہے
تعزیہ خانوں میں بھیگا سبھی رومال بتولؑ
آنکھ بھیگی ہوئی حضرتؑ کی کبھی دیکھی ہے

اُن کے رونے کا ہمیں ہوں گے سبب روتے ہیں
جو نہ روئے علی اکبرؑ کو وہ اب روتے ہیں

میں نے جو تقسیم زمانی کی ہے وہ بے معنی نہیں ہے چونکہ جناب نجم آفندی کے مرثیے

"معراجِ فکر" میں عزاداری کی آفاقیت سے استدلال کیا گیا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ عزاداری وہ اسلامی رسم تھی جس میں ہندو اور سکھ شریک ہوتے تھے۔ علامہ موصوف کے شاگرد دسور گیہ تھوفی لال وحشیؔ[1] کے مرثیے اسی عہد کی یادگار ہیں۔

ان دو مراثی کے متعلق آخری بات ان کی ہیئت سے متعلق ہے۔ ہر تیسرا مصرعہ غیر مردف ہے سنا ہے کہ انہیں اس پر شدید اصرار ہے کہ ابلاغ کی گنجائش بڑھ جاتی ہے صرف مرثیہ میں نہیں، اثر فریاد اور بعض تہنیتی نظموں میں بھی یہی صورت ہے اس کا ایک مثبت پہلو میری نظر میں یہ ہے کہ جدید مرثیہ کو بعض لوگ مرثیہ نہیں مانتے تھے مسدس کہتے تھے اب کم از کم ان مساعی جمیلہ کو وہ مسدس نہیں کہہ سکیں گے۔

اس جلد کا آخری مرثیہ مصنف نے اپنے خالِ معظم ڈپٹی احمد علی خاں صاحب[2] کی مجلس جہلم میں پڑھا تھا۔ موضوع کے لحاظ سے اس مرثیہ کے امکانات بظاہر بہت محدود تھے مگر ایک معاصر ذات کے حوالے کے باوجود یہ مرثیہ مرثیہ ہی رہتا ہے۔ یہ شاعر موصوف کے شعری سفر کا ایک سنگِ میل ہے چونکہ ایک المیہ فکری ماحول کی تعمیر کے بعد یہ مرثیہ ایک معنوی رجائیت تک پہنچ جاتا ہے۔

---

[1] برادرم ہلال نقوی نے ساحر لکھنوی کی کتاب مرثیہ قطب شاہ سے ساحر تک میں ڈاکٹر تھوفی لال وحشی کو پی ایچ ڈی لکھا ہے۔ یہ صحیح نہیں وہ حاذق ترین ہومیو پیتھ تھے۔ چونکہ مجھے ڈاکٹر وحشی سے ذاتی ملاقات کا شرف حاصل ہے اس لئے یہ میرا کوئی تحقیقی کارنامہ نہیں۔ م۔ ر۔ ک۔

[2] خان بہادر ڈپٹی احمد علی خاں علیم نے میرے والد مرحوم سے اپنا رشتہ یوں نظم کیا تھا یو حسن عسکری خویش اخ رشید انکے بھائی یحییٰ علی خاں حلیم مولف کے حقیقی نانا تھے۔ سید حسن عسکری میرے جد مغفور کا نام ہے۔ خال معظم علامہ جمیل مظہری صاحب نے والد مرحوم کی تاریخ وفات میں اس نسبت کی طرف اشارہ کیا ہے ؏

دار علا میں موسیٰ رضا عسکری کے پاس

۱۹۷۶

م۔ ر۔ ک

اس مرثیہ کے پہلے مرحلے میں وہ موت کے تجربے سے لے کر غم کی ماہیت تک آتے ہیں ؎

کیوں وفا، ماتم ارباب وفا ہو کہ نہ ہو
قرض کچھ اہلِ محبت کا ادا ہو کہ نہ ہو
نالۂ فطرت کی ہے آواز، رسا ہو کہ نہ ہو
موت ایک تلخ حقیقت ہے خدا ہو کہ نہ ہو

زندگی کچھ بھی نہیں اس کا اثر کچھ بھی نہیں
تحفۂ راہ بجز گردِ سفر کچھ بھی نہیں

حیف اے شاعرِ گم گشتۂ صحرائے خیال
ذوقِ عرفاں کو طلسمات بصیرت سے نکال
ہے تری گردِ نظر محرمِ آئینہ حال
کہ زوالے بکمالست و کمالے بہ زوال

وقفۂ خستگیٔ راہِ عمل کچھ بھی نہیں
زندگی بھیس بدلتی ہے اجل کچھ بھی نہیں

گمرہی شوق کی کرتی ہے بصیرت کو سلام
ایک ظلمات نظر ہے مہ و انجم کا نظام
ہو چکے چاک تجلّی کے حجابات تمام
مگر الٹی نہ حقیقت نے نقابِ اوہام

اک اندھیرا ہے جہاں تک کہ نظر جاتی ہے
عقل گھبرا کے سرِ راہ ٹھہر جاتی ہے

مشاہدۂ حق کی اس گفتگو میں یہ کس رنگ کا بادہ ہے کس مٹی کا ساغر ہے یہاں
ہر بند کا آخری مصرعہ تشبیہ سے آراستہ ہے مگر معقول و محسوس کا یہ تناسب محض

علامتی شاعری کے بس کا نہیں تھا دوسرے بند کی بیت دیکھیں تو اولاً "وقفۂ خستگی" ساری زندگی کے لئے استعمال ہوا ہے اس لئے نظام کائنات کا ذکر کئے بغیر تجربے کو نظامِ کائنات کے چوکھٹے میں نصب کر دیا گیا ہے اب پوری بیت پڑھیں تو پہلے مصرعے میں علامت کی ترتیب زندگی کو بے حقیقت کہہ رہی ہے مگر جمیلؔ مظہری دراصل موت کو بے حقیقت کہہ رہے ہیں یہ ہے تشکیک کی وہ تہہ داری جس سے تحیر" کو اعتماد کا درجہ مل رہا ہے اور یہ ہے وہ سبب جس سے اقبال کے آہنگ سے اتنی قربت کے باوجود جمیلؔ مظہری کی انفرادیت اتنی واضح ہے۔

تجزیہ کی مسلسل تہہ داری اور مسلسل نزاکتیں وہ ذریعہ بنی ہیں جس سے جمیلؔ مظہری نے انسانی غم کو کائناتی المیہ سے مربوط کیا ہے اور اس خوبی کے ساتھ کہ نہ تو ذاتی غم کا خلوص ضائع ہوا ہے اور نہ آفاقی غم کی جلالت میں کمی آئی ہے ؎

دیر تک کوکھ جلی ماں کو بھی رونے نہ دیا
زخم پژمردہ کو اشکوں سے بھگونے نہ دیا
دل کو بوجھ اپنی شکایات کا ڈھونے نہ دیا
جان تھی اپنی امانت اسے کھونے نہ دیا

چھین لی روح سے جذبات عزا کی پونجی
دے دیا صبر مگر لے لی وفا کی پونجی

مرحوم کے ورثا کا جذبۂ غم یوں نظم ہوا ہے ؎

ہمہ تن نالۂ خاموش ہے آج ان کا وجود
توڑ سکتی نہیں گو روح عناصر کے قیود
پھر بھی کوشش ہے کہ گر جائے بتدریج صعود
بھیجئے آلِ محمدؐ پہ سلام اور درود

جن کی سیرت ہے سہارا دلِ غمگیں کے لئے
اِک اثر چھوڑ گئے روح کی تسکیں کے لئے

ہے اعزّائے گرامی سے یہ عرضِ غم خوار
غم سے مایوس نہ ہونا ہے (آئمہؑ) کا شعار
دلِ غم دیدہ پہ کھلے ہیں خدا کے اسرار
غم کی یہ علّتِ غائی ہے کہ دل ہوں بیدار

یہی معراج ہے جذبات کے طوفانوں کی
کھڑکیاں کھول دے فطرت کے نہاں خانوں کی

یہ گریز ایک مثالی گریز ہے ؎

تیز حالات کی رفتار تھی روتیں کیوں کر
ابھی بھائی تہِ خنجر تھا کہ لٹنے لگا گھر
دفعتہً ہو گئی مقتل کی فضا خاک بسر
پہنچی اٹھتے ہوئے شعلوں کی زبانی یہ خبر

خیمۂ پاکِ شہِ جن و بشر جلتا ہے
کل جو تھا مہبطِ جبرئیل وہ گھر جلتا ہے

ع۔ تیز حالات کی رفتار تھی روتی کیوں کر؟ سیرت نگاری اور فطرت نگاری اردو مرثیہ کا امتیاز ہے پھر بھی ایک نادر تجزیے سے جذبات عزا کو بیدار کر دینا ایک کارنامہ ہے۔

رن سے چلنے لگا جو قافلۂ اہلِ حرم
کس کی ہمت نے دیا اس کو سہارا اس دم
معجزہ عزم کا تھا آپ کا ضبطِ پیہم
بھائی کی لاش سے رخصت ہوئیں با دیدۂ نم

ماہتا کو غم مقصد نے مگر گھیر لیا
لاشیں بیٹوں کی نظر آئیں تو منہ پھیر لیا

جناب زینبؑ کا یہ مختصر مرثیہ اپنے موضوع اور اپنے اسلوب کے لحاظ سے "شامِ غریباں" ۱۹۶۳ء میں اپنے عروج کو پہنچا۔

یہ داستان طویل ہوگئی ہے لیکن سخن فہمی کا تو کیا حق ادا ہوتا، غالب کی طرفداری کا بھی حق ادا نہ ہو سکا اور اس کا سبب غالباً یہ ہے ؎

نازِ بے جا سہہ نہیں سکتے جمیلؔ
عشق پختہ ہے مگر دل خام ہے

❊ ❊ ❊

فیض احمد فیضؔ نے اپنا ایک قدم مرثیہ کی وادی میں رکھ دیا ہے۔ یہ ایک جدید شاعر کا ایک قدیم اور روایتی صنف کو خراج دینے کا ایک ذریعہ بن کے رہ سکتا ہے یا فیضؔ کے شعری سفر میں ایک اہم موڑ ثابت ہو سکتا ہے۔ فیضؔ کا مرثیہ ہمارے لئے غور طلب ہے چونکہ وہ اس نسل سے تعلق رکھتے ہیں جس نے نظم کی تکنیک کی راہ میں بہت سی منزلیں طے کی ہیں اور نئی ہیئتوں کو موثر بنایا ہے۔ فیضؔ کی خدمت کا اعتراف تو عام ہے لیکن ان کے آہنگِ کلام کے بارے میں کچھ شبہات عرصے سے اظہار پا رہے ہیں چونکہ فیضؔ کے مرثیہ کا جائزہ ان کے اسلوب کے حوالے سے لینا ہے اس لئے تمہید تفصیل چاہتی ہے۔

چاہتا تو میں یہ تھا کہ گفتگو فیضؔ کے مرثیہ تک محدود رہے، لیکن جن شبہات کا میں نے ذکر کیا ہے ان کی دو مثالوں کو دیکھنے کے بعد، آپ میری طول بیانی کی معذرت قبول کر لیں گے۔ پہلی رائے نیاز فتح پوری کی ہے جنہوں نے فیضؔ کے مشہور مصرعہ ؎ "تلاش میں ہے سحر بار بار گذری ہے" پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ سمجھ میں نہیں آیا۔ غالباً غلط چھپ گیا ہے (نگار دفتر ۴ ۱۹۵۴ء)۔ علامہ نیاز فتح پوری کو تو ہم یہ کہہ کر نظر انداز کر سکتے ہیں کہ وہ فیضؔ کی نسل کے نقاد نہیں ہیں لیکن بات وہاں ختم نہیں ہوتی۔ جدید تنقید اور جدید شعر کے پیرو کاروں کے یہاں بھی فیضؔ کے متعلق ذہنی تحفظات

پائے جاتے ہیں مثلاً جناب ساقی فاروقی کی یہ رائے :

"یہ لہجے کی نرمی اور مٹھاس، فیض نے سالہا سال کی ریاضت کے بعد حاصل کی ہے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ شعر کہنے کے بجائے لہجہ بنانے اور آواز منفرد کرنے میں مصروف رہے ہیں۔ بعض اوقات تو الفاظ کی تراش خراش اور کاریگری اتنی نمایاں ہوتی ہے کہ اصل جذبہ ماند پڑ جاتا ہے اور ایک خوبصورت عنوان کے ساتھ ایک سجی سجائی نظم صفحۂ قرطاس پر ندامت سے سر جھکائے سسکتی رہتی ہے۔" (نیا دور شمارہ ۲۷، ۲۸۔ ۱۹۶۲ء)

اس کور ذوقی کے جواب میں ہم اس کے علاوہ کیا کہہ سکتے ہیں کہ ؎

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے

یہ رائے تین نسلوں پر محیط ہے۔ اس سے اندازہ ہوگا کہ فیض کے آہنگِ کلام پر گفتگو کی گنجائش ابھی باقی ہے۔

فیض کا اسلوب باطنی اسلوب ہے اس لئے اس کے عناصر ترکیبی کی تلاش ایک مشکل امر ہے فیض کی اثرانگیزی کے لوازم جدید نظم سے ہم آہنگ ہیں انہوں نے جذبات کی مناسبت سے اظہار کی ساخت کو ہمیشہ پابند رکھا ہے۔ اکثر فیض مقفع بند سے شروع کر کے معرا مصرعوں پر ختم کرتے ہیں اور داخلی معنویت کبھی خارجی تغیر کو محسوس ہونے نہیں دیتی۔ ایجاز و اختصار سے کام لینا ان کی عادت ہے، ان کے سُر دھیمے اور رنگ ملائم ہوتے ہیں ان کا فن روغنی مصوری کے وسیع چوکھٹے کا فن نہیں کتابی نقوش کا فن ہے۔

میں نے فیض کے اسلوبی ارتقاء کی تلاش تین قسم کی نظموں میں کی ہے وہ نظمیں جو ذاتی ہیں۔ وہ نظریاتی نظمیں جو جگ بیتی کے ذیل میں آتی ہیں اور وہ نظمیں جو حزنیہ

ہیں۔ ذاتی نظموں سے عموماً یہ توقع ہوتی ہے کہ اظہار کی لَے جذبات کی سطح سے قریب ہوگی۔ فیضؔ نے اس نوع کی نظموں کے لئے اکثر قطعات کے قالب کو چُنا ہے جو ایک نسبتاً سہل صنف ہے مگر جو رباعی کی طرح جذبات کا عطر نکالنے کی صفت رکھتا ہے۔ اس کی پہلی مثال سرِ وادیٔ سینا سے نقل کی جاتی ہے ؎

بالیں پہ کہیں رات ڈھل رہی ہے   یا شمع پگھل رہی ہے
پہلو میں کوئی چیز جل رہی ہے   تم ہو کہ مری جاں نکل رہی ہے

فیضؔ نے ذاتی گھلاوٹ کے احساس کو پوری شدّت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ کم سے کم الفاظ میں مگر سب مبادی ہیں۔ ع پہلو میں کوئی چیز جل رہی ہے' کی تاثیر شیفتہؔ کے شعر سے بڑھ گئی ہے چونکہ شیفتہؔ نے پہلے مصرعہ میں مکالمے کی تکنیک استعمال کرکے دوسرے مصرعہ کی داخلیت کو کمزور کر دیا ہے جو کہ تنہائی کے احساس کے بغیر نامکمل تھا۔ اسی احساس کو فیضؔ، جان نکلنے کی انتہائی کیفیت تک لے گئے ہیں اور ایک معمولی لفظ "کہ" لکھ کر انہوں نے موت کی کیفیت کو ایک تمثیلی حیثیت دی ہے جس سے وہ احاطہ قیاس میں جانے کے بجائے احاطۂ احساس میں رہ جاتی ہے۔

دوسری نظم پہلے کی ہے ؎

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی   جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آجائے
جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے بادِ نسیم   جیسے بیمار کو بے وجہ قرار آجائے

یہاں تمام تر تشبیہ سے کام لیا گیا ہے۔ ہر مصرعہ میں الگ تصویر ہے مگر داخلی تسلسل سے مربوط ہے۔ یہاں تنہائی رات کی شکل میں آئی ہے۔ کھوئی ہوئی یاد اصل کیفیت ہے جسے واضح کرنے کے لئے لفظ "جیسے" کی تکرار اور "چپکے"۔ "ہولے" اور "بے وجہ" جیسے الفاظ کو اپنے اپنے مصرعہ میں کلیدی حیثیت دے کر تشبیہ سے استعارے کا مصرف لیا گیا ہے۔ ہم فیضؔ کی نرم فارسی ترکیبوں سے مانوس ہیں مگر یہ نظمیں

کہہ رہی ہیں کہ فیضؔ اپنی پُر کاری کے لئے اس کے محتاج نہیں ہیں۔

فیض جب غمِ جاناں سے نکل کر غمِ دوراں کے دشت میں آئے تو اس لمحۂ اوّلیں میں نئے افکار کا بوجھ ان کے اسلوب پر پڑا اور انہوں نے حسنِ اظہار کے بجائے حسنِ بیان کا دامن پکڑا، جذبے کی ترجمانی میں یہ تفصیل اور یہ وضاحت آ گئی ع

یوں نہ تھا میں نے فقط چاہا تھا یوں ہو جائے

یہ فیضؔ کے ان اسالیب میں ہے جسے خود فیضؔ نے نہیں، ساحر لدھیانوی نے عام کیا ہے ؎

جابجا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم
خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے

جسم نکلے ہوئے امراض کے تنوروں سے
پیپ بہتی ہوئی گلتے ہوئے ناسوروں سے

اس میں موسیقیانہ ارتعاش کے علاوہ کچھ نہیں جو فیضؔ کا ہو۔ امراض کے تنور کی تشبیہ، تاریک بہیمانہ طلسم کی ترکیب اور بنوائے گئے ٹکڑے کو فیضؔ کی ندرت سے صرف ایک نسبت ہے ؎

ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم
ریشم و اطلس و کم خواب میں بنوائے ہوئے

یہ فیضؔ کی سلامتیٔ ذوق کی دلیل ہے کہ اس اسلوب اور نظم کی مقبولیت کے باوجود انہوں نے اپنے بنیادی طرزِ احساس کی صداقت کو سمجھا اور ترقی پسند عزم کو اس پیرایۂ اظہار میں لے آئے ؎

اس راہ میں جو سب پہ گزرتی ہے سو گزری
تنہا پسِ زنداں کبھی رسوا سرِ بازار

گرجے ہیں بہت شیخ سرِ گوشۂ منبر
کڑکے ہیں بہت اہلِ حکم برسرِ دربار

چھوڑا نہیں غیروں نے کوئی ناوکِ دشنام　　　چھوٹی نہیں اپنوں سے کوئی طرزِ ملامت

اس عشق نہ اس عشق سے نادم ہے مگر دل

ہر داغ ہے اس دل میں بجز داغِ ندامت

(دو عشق)

انقلابی نظموں میں فیض نے اسالیب کے جو چند تجربے کئے ہیں ان میں کتے اور بول، اپنے لہجے کی درشتی کے لئے نمایاں ہیں۔

جو بگڑیں تو اک دوسرے سے لڑا دو　　　ذرا ایک روٹی کا ٹکڑا دکھا دو

یہ ہر اک کی ٹھوکریں کھانے والے　　　یہ فاقوں سے گھبرا کے مر جانے والے

کوئی ان کو احساسِ ذلت دلا دے　　　کوئی ان کی سوئی ہوئی دُم ہلا دے

کُتّے

بول کہ لب آزاد ہیں تیرے　　　بول زباں اب تک تیری ہے

تیرا ستواں جسم ہے تیرا　　　بول کہ جاں اب تک تیری ہے

بول ....

یہاں بیانیہ انداز پھر آگیا ہے جس میں ستواں جسم جیسی غیر ضروری تفصیل ہے۔ جذبے کی شدت دونوں نظموں میں نمایاں ہے مگر بول میں خطیبانہ لہجہ نمایاں تر ہے۔ اس انداز کو کچھ نرم کر کے فیض نے شورشِ بربط و نے میں مکالمے کی ڈرامائی تکنیک کو اپنایا ہے مکالمہ سے بیان میں ہم آہنگی آگئی اور یہاں فیض فارسی ترکیبوں کے درمیان اپنے منفرد دلمس چھوڑ گئے ہیں۔

جب شعر کے خیمے راکھ ہوئے نغموں کی طنابیں ٹوٹ گئیں

یہ ساز کہاں سر پھوڑیں گے اس کِلک گہر کا کیا ہوگا

کہہ سکتے ہیں کہ بول میں انقلاب اپنی خالص صورت میں ہے اور شورشِ بربط و نے

میں عشق کی آمیزش ہے۔ پروفیسر عزیز احمد مرحوم نے فیضؔ کے بارے میں لکھا تھا کہ "عاشقی اور انقلاب کا درمیانی خط فاصل جسے وہ پار کرنا چاہتے ہیں کسی طرح پار نہیں ہو چکتا۔ اُن کی شاعری عشق اور انقلاب کے درمیان گریز مسلسل بن گئی ہے"۔ یہ تنقید غیر منصفانہ سہی تجزیہ دور از کار نہیں۔ اس کا احساس فیضؔ کو ہے۔ آہنگ کے دیباچے میں فیضؔ نے لکھا تھا کہ "مجازؔ انقلاب کا ڈھنڈورچی نہیں، انقلاب کا مطرب ہے"۔ غرضیکہ یہ آمیزش فیضؔ کی مجبوری نہیں فیضؔ کا موقف ہے۔

جسے عزیز احمد نے گریز مسلسل کہا ہے وہی دل پرخوں کا ہُنر ہے"۔ عشق کی آمیزش کا مطلب صرف اس قدر ہے کہ فیضؔ انقلابی مضامین میں وہی دردمندی پیدا کرتے ہیں جو ان کے عاشقانہ مضامین میں ہے یہی وجہ ہے کہ فیضؔ کی انقلابی شاعری، خطیبانہ لہجے کی شاعری سے زیادہ دیرپا ثابت ہوئی ہے اگر فیضؔ ہنگامی جذبات یا ہنگامی اسلوب اپناتے تو یہ باب ان کے فن کا مرثیہ ہوتا۔ دست صبا کے دور میں ہی فیضؔ اپنی انقلابی للکار کو اپنے ترنم میں سمیٹنے میں کامیاب ہو گئے تھے ؎

اس مال کی دُھن میں پھرتے تھے
تاجر بھی بہت رہزن بھی کئی
ہے چور نگر، یاں مفلس کی
گر جان بچی تو آن گئی

یہ ساغر، شیشے، لعل و گہر
سالم ہوں تو قیمت پاتے ہیں
یوں ٹکڑے ٹکڑے ہوں تو فقط
چبھتے ہیں لہو رلواتے ہیں

ان دونوں میں رن پڑتا ہے
نت بستی بستی نگر نگر

ہر بستے گھر کے سینے میں
ہر چلتی راہ کے ماتھے پر (شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں)

میرا منشا یہ نہیں کہ فیض کی اثر انگیزی تنہا اسی اسلوب کی پابند ہے انہوں نے جو تجربے کئے ہیں ان میں تغزل اور خطابت کے درمیانی اسالیب مختلف نظموں میں سامنے آئے ہیں۔ اس ضمن میں ان کی بہت اہم نظم ہے "آجاؤ افریقہ"۔ اس نظم میں ان کے عام آہنگ کلام کے بہ نسبت لے تیز ہے مگر ان کے شعری صفات کا تناسب برقرار ہے۔ فیض نے یہاں ثابت کیا ہے کہ ان کا فن کڑی دھوپ اور کھلے میدان میں بھی پروان چڑھ سکتا ہے۔

فیض نے اس نظم کو "ایک رجز" کا نام دیا ہے۔ یہ ایک حربی نظم ہے اس میں "بول" جیسا خطیبانہ لہجہ ہے مگر تاثیر میں اس سے مختلف ہے چونکہ "آجاؤ افریقہ" کے لہجے کا ابتدائی اتصال جنگ کے صوتی جزو سے ہو گیا جس سے فیض کے طرزِ احساس کو زینہ مل گیا جس کے بعد مناظر چوکھٹے میں بیٹھتے گئے ہیں ؎

آجا کہ میں نے سُن لی ترے ڈھول کی ترنگ
آجا کہ مست ہو گئی میرے لہو کی تال

یہ فیض کی منظر نگاری ہی ہے جس نے سب سے زیادہ انہیں ابہام کے الزام سے دوچار کیا ہے فیض نے منظر نگاری کو کبھی آرائشِ کلام کا ذریعہ نہیں بنایا، ان کے مناظر ان کے قلبی کیفیات سے مرتب ہوتے ہیں ؎

سالہا سال سے بے آسرا جکڑے ہوئے ہاتھ رات کے سخت و دیر سینے میں پیوست رہے
(نقش فریادی)

شام کے پیچ و خم ستاروں سے زینہ زینہ اتر رہی ہے یہ رات
(دستِ صبا)

یہ رات اس درد کا شجر ہے   جو مجھ سے تم سے عظیم تر ہے

(زنداں نامہ)

یہ فقط ایک رات کی تین کیفیتیں ہیں اور سب میں رات تشبیہ نہیں استعارہ ہے نظیر صدیقی نے بہت صحیح کہا ہے کہ فیضؔ کے یہاں منظر، پس منظر کا کام دیتا ہے لیکن اس نظم میں اپنی اس صفت کے باوصف۔ فیضؔ مناظر کو حسبِ حال بنانے کے لئے سرِ منظر میں لے آئے ہیں ؎

جلتے ہیں اس ہر کچھار میں بھالوں کے مرگ نین
دشمن لہو سے رات کی کالک ہوئی ہے لال

افریقہ کے سیاق و سباق میں سرخ و سیاہ رنگ کتنے بنیادی ہیں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں[1] اس بلند آہنگی کے باوصف یہاں فیضؔ کے تراکیب "بھالوں کے مرگ نین"، "دشمن لہو" اور "رات کی کالک" ان کے انفرادی خطوط کے حامل ہیں ؎

آجا کہ میں نے گرد سے ماتھا اٹھا لیا
آجا کہ میں نے چھیل لی آنکھوں سے غم کی چھال

(۲)

فیضؔ کے اس اسلوب نے انہیں مرثیہ کی دہلیز پر لا کے کھڑا کر دیا تھا۔ رجز کی روایت مرثیہ کی پروردہ ہے۔ مرثیہ کے جن تین کلاسیکی اجزا کا ذکر ہم کر چکے ہیں، ان میں رزمیہ، المیہ اور بین شامل ہیں۔ ظاہر ہے آجا فریقہ پر رزمیہ کا پرتو ہے جہاں تک بین کا تعلق ہے۔ فیضؔ کا کرب و گدازیوں بھی زیرِ بحث آ سکتا ہے لیکن انہوں نے کافی تعداد میں ایسی نظمیں کہی ہیں جو حزنیہ ہیں، کئی نظمیں ماتمی ہیں جن کا عنوان فیضؔ نے "مرثیہ" یا "نوحہ" رکھا ہے۔ یہاں بھی ذاتی اور اجتماعی نظموں کا فرق واضح ہے مثلاً

---

[1] نقادوں میں پروفیسر مجتبیٰ حسین وہ واحد شخص ہیں جنہوں نے فیضؔ کے یہاں رنگوں پر توجہ دی ہے۔ افکار فیضؔ نمبر۔

نوحہ جو ایک دوست جناب محمد اختر کی وفات پر یہ کہا گیا تھا ؎

نہ دید ہے نہ سخن اب نہ حرف ہے نہ پیام
کوئی بھی حیلۂ تسکین نہیں اور آس بہت ہے
امیدِ یار، نظر کا مزاج درد کا رنگ
تم آج کچھ بھی نہ پوچھو کہ دل اداس بہت ہے

یہ نوحہ ان دو قطعات کی یاد دلاتا ہے جسے ہم اس باب کے آغاز میں دیکھ آئے ہیں یہ بہت ہی ذاتی مرثیہ ہے اس لئے اس میں ع جز ایں قدر کہ دلم سخت آرزومند است کی سادگی ہے جو آرزوئے تنہائی پر جا کے ختم ہوتی ہے فیض کے یہاں تنہائی ایک بنیادی جذبہ ہے یہ ان کا زخم بھی ہے اور مرہم بھی اور یہ ان کی تمام نظموں میں شدتِ جذبات کی نشانی بھی ہے۔ جہاں غم کی جہت ایک سے زیادہ ہو، وہاں تنہائی عنصری حیثیت میں نہیں رہتی ہے۔ ان کے بھائی کے "نوحہ" میں یہ نقش گہرا نہیں چونکہ مرکز مذکورہ حادثے کو نہیں اس کی اہمیت کو بنایا گیا ہے۔ یادوں کا ایک سیلاب ہے جس میں تصویروں کی کثرت ہے ؎

مجھ کو شکوہ ہے مرے بھائی کہ تم جاتے ہوئے
لے گئے ساتھ مری عمرِ گذشتہ کی کتاب
اس میں تو میری بہت قیمتی تصویریں تھیں
اس میں بچپن تھا مرا اور مرا عہدِ شباب

مگر جس جگہ روشنی نظم کے اصل موضوع پر آتی ہے تو ایک کسک کا احساس ہوتا ہے ؎

آخری بار ہے لو مان لو اک یہ بھی سوال
آج تک تم سے میں لوٹا نہیں مایوس جواب

اس سلسلے کی دوسری نظم ہے روزنبرگ کا مرثیہ ہے چونکہ یہ واقعہ منفرد نوعیت

کا نہیں بلکہ سیاسی ہے اس لئے یہاں روایتی علامتیں ہیں مگر اس میں حساس مُصوّری کی آمیزش ہے جس کے دھیمے پن کی مناسبت سے یہ نظم ایک پُرسوزِ غنائیہ بنکر سامنے آئی ہے ؎

تیرے ہونٹوں کے پھولوں کی چاہت میں ہم
دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے
تیرے ہاتھوں کی شمعوں کی حسرت میں ہم
نیم تاریک راہوں میں مارے گئے

دار کا تصوّر تو فارسی شاعری سے آیا ہے لیکن "خشک ٹہنی" فیضؔ کا تصور ہے اور فیضؔ کی خاموش مصوری کی مثال ہے۔ یہاں فیضؔ ایک بظاہر فاضل صفت کو بیچ میں لاکر اس کی ضد کو اجاگر کرکے ایک خود کار موازنے کو جنم دیتے ہیں۔ میں نے جدید تر نسل سے بارہا یہ شکایت سنی ہے کہ فیضؔ کے یہاں تصویروں کی کمی ہے لیکن بات صرف اتنی ہے کہ فیضؔ مصوّری کو عکاسی کی سطح پر نہیں لاتے۔ راشدؔ کی نظموں میں تصویروں کی کثرت ہے مگر وہ سادہ پرکاری جو فیضؔ کے یہاں ہے وہ کہیں نہیں ؎

کس کو شکوہ تھا کہ شوق کے سلسلے ہجر کی قتل گاہوں سے جا کر ملے

(۳)

"دستِ تہہ سنگ" اور "سرِ وادیٔ سینا" میں مرثیہ کی ایک نئی ساخت نظر آتی جس میں ایک سے زیادہ نظم کو مربوط کیا گیا ہے۔ دستِ تہہ سنگ میں دو مرثیے کے عنوان سے ملاقات مری اور ختم ہوئی بارشِ سنگ نامی نظمیں ہیں۔ پہلی نظم میں تنہائی کی یہ کیفیت ہے ؎

ساری دیوار سیہ ہو گئی تا حلقہ بام
راستے بجھ گئے رخصت ہوئے رہگیر تمام

اپنی تنہائی سے گویا ہوئی پھر رات مری

راستے بجھ گئے کے حصے کی طرف توجہ دلانے کی ضرورت نہیں چونکہ فیض Transferred epithet صفت معکوس کو ایک صنعت کے طور پر استعمال نہیں کرتے بلکہ یہ ان کے اکتسابی عمل کا حصہ ہے۔ اگلا بند دیکھئے ؎

دیر سے منزل دل میں کوئی آیا نہ گیا
فرقت درد میں بے آب ہوا تختۂ داغ
کس سے کہیئے کہ بھرے رنگ سے زخموں کے ایاغ
آشنا موت جو دشمن بھی ہے غمخوار بھی ہے
وہ جو ہم لوگوں کی قاتل بھی ہے دلدار بھی ہے

یہاں بھی خاموش تکنیک کی کارفرمائی ہے ؏ فرقت درد میں بے آب ہوا تختۂ داغ متوقع لفظ باغ کی جگہ اس کا ہم قافیہ لفظ داغ لکھ کر مصرعہ میں موسیقیت کا تسلسل بھی رہ گیا اور تشبیہ کی جگہ استعارہ نے لے لی۔ اسی تسلسل سے متضاد تشبیہ ؏ بھرے رنگ سے زخموں کے ایاغ ہم آہنگ ہوگی حالانکہ پہلے ـــــــــ

مصرعہ میں خون کی کمی اور دوسرے مصرعہ میں خون کا افراط ہے اور تختۂ داغ اور زخموں کے ایاغ دونوں دل کے لئے استعمال ہوتے ہیں۔ اس نظم کا سب سے بولتا ہوا استعارہ ہے ملاقات مری تنہائی کا مدا و املاقاتی نہیں ملاقات مری ہے ایسے موقعوں پر واقعی تنہائی مراد نہیں ہوتی تنہائی کی تمنا اور تنہائی کا تصور مراد ہے۔ واقعی تنہائی کو توفیض یہ کہہ گذر جاتے ہیں

ہم اہل قفس تنہا بھی نہیں ہر روز نسیم صبح وطن
یادوں سے معطر آتی ہے اشکوں سے منور جاتی ہے

پہلا مرثیہ ذات کے حوالے سے ہے، دوسرا صفات کے حوالے پر ختم ہوتا ہے موت

ایک ذاتی قیامت کی شکل میں آتی ہے ؎

ناگہاں آج مرے تارِ نظر سے کٹ کر — ٹکڑے ٹکڑے ہوئے آفاق پہ خورشید و قمر
پھر تنہائی کے ساتھ ع۔ — اب کسی سمت اندھیرا نہ اُجالا ہو گا

اس کے بعد شاعر کے انقلابی کردار کی طرف گریز ہے ؎

بجھ گئی دل کی طرح راہِ وفا میرے بعد
دوستو قافلۂ درد کا اب کیا ہو گا
دوستو ختم ہوئی دیدۂ تر کی شبنم

تھم گیا شورِ جنوں ختم ہوئی بارشِ سنگ
خاکِ رہ آج لیے ہے لبِ دلدار کا رنگ

فیض کے کلام کے نادر ٹکڑے تازگی بھی رکھتے ہیں روانی بھی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ یہ ٹکڑے ایسی فارسی ترکیبوں پہ مشتمل ہوتے ہیں جن میں نئے اور اصطلاحی معنی یکجا ہوتے ہیں جیسے "شورِ جنوں" اور "بارشِ سنگ" یا وہ روایتی ترکیبیں ہوتی ہیں جو اپنی نشست یا تقابل سے نئے معنی اخذ کرتی ہیں۔ جیسے خاکِ رہ اور لبِ دلدار کا رنگ"۔ اگر بقول کلیم الدین احمد، فیض کی شاعری میں" قفس، صبا اور چمن، روایتی قفس، صبا، اور چمن نہیں ہے"۔ تو اس کا سبب صرف سیاسی نہیں فنی بھی ہے۔ فارسی ترکیبیں اس آہنگ کا خارجی رُخ ہیں۔ اس صدی کے اوائل میں دو شاعروں نے فارسی ترکیبوں کا سب سے کثیر استعمال کیا ہے۔ وحشتؔ اور یگانہؔ۔ وحشتؔ نے شیرینی کے ساتھ، یگانہ نے ترشی کے ساتھ۔ فیضؔ وحشتؔ کے قریب ہیں، راشدؔ یگانہ کے ؎

زندگی کے کہنہ آہنگ مسلسل سے مجھے — سرزمین زیست کی افسردہ محفل سے مجھے
وادیِ پنہاں ما ورا۔

یہی وجہ ہے کہ راشد جدید قالب کی ترویج کے باوجود نئی زبان نہ دے سکے اور فیض بعد

میں آنے کے باوجود زیادہ مقبول ہو گئے۔

سروادیِ سینا میں مرثیہ کے زیرِ عنوان تین نظمیں ملتی ہیں۔ ابتدائی نظم اس مانوس جذبے سے مملو ہے ؎

دور جا کر قریب ہو جتنے ہم سے کب تم قریب تھے اتنے
اب نہ آؤ گے تم نہ جاؤ گے وصل و ہجراں بہم ہوئے کتنے

تنہائی کا یہ تصور نہ صرف مانوس ہے بلکہ روایتی ہے۔ مومن خان کا مشہور شعر اگر یاد ہو ؎

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

فیض کی حزنیہ نظموں میں تنہائی کی تکرار کیوں ہے؟ میرے خیال میں فیض کے ذہن میں تنہائی اور موت کا کوئی ربط ضرور ہے ورنہ اس نظم کو مرثیہ کا عنوان دینے کا کوئی جواز نہیں اس مرثیہ کی دوسری نظموں میں یہ جواز اور کمزور ہو جاتا ہے چونکہ رُخ انتظار کی طرف مڑ جاتا ہے ؎

چاند نکلے کسی جانب تری زیبائی کا رنگ بدلے کسی صورت شبِ تنہائی کا

اور یہ انتظار تیسری نظم میں آ کر اضطراب میں ڈھل جاتا ہے ؎

کب تک دل کی خیر منائیں کب تک رہ دکھلاؤ گے
کب تک چین کی مہلت دو گے کب تک یاد نہ آؤ گے

اور یہ میٹھا ترنم جو حزنیہ کیفیت سے دور لے جاتا ہے ؎

بیتا دیدِ امید کا موسم خاک اڑتی ہے آنکھوں میں
کب بھیجو گے درد کے بادل کب برکھا برساؤ گے
کس نے وصل کا سورج دیکھا کس پر ہجر کی رات ڈھلی
گیسوؤں والے کون تھے کیا تھے ان کو کیا جتلاؤ گے

مرثیہ بالآخر غزل پر آ کر ختم ہو جاتا ہے اور بحیثیت ایک مرثیہ کے تمثیل منظہری کی اس تنبیہہ کا سزاوار ہے ؎

ہے اک صدائے شکست اپنی نغمگی سے خجل ۔۔۔ کہ بدنصیب دلیل شکستگی نہ رہی

مگر وسیع تر تناظر میں دیکھا جائے تو فیض کے ذہن میں مرثیہ کا ایک رجائی تصور اجاگر ہو رہا تھا یوں بھی فیض کی اس غزل میں اجتبےٰ رضوی کے صوفیانہ تغزل کی چاشنی ہے جس نے تغزل کے مفہوم کو وسعت دی ہے۔ فیض حزنیہ شاعری کی نئی جہت کی تلاش میں تھے اور وہ وسیع تر مفہوم کو مرثیہ کی طرف متوجہ ہوئے۔ ان کے قومی مرثیوں میں دعوتِ عمل ہمیشہ نمایاں رہی ہے ؎

قتل گاہوں سے چُن کر ہمارے علم ۔۔۔ اور نکلیں گے عشاق کے قافلے
جن کی راہِ طلب سے ہمارے قدم ۔۔۔ مختصر کر چلے درد کے فاصلے
(ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے)

کوئے جاناں میں کھُلا میرے لہو کا پرچم ۔۔۔ دیکھئے دیتے ہیں کس کس کو صدا میرے بعد
(ختم ہوئی بارشِ سنگ)

علم و پرچم کی علامتیں کہہ رہی ہیں کہ فیض مرثیہ کے ذہنی ماحول سے بہت دور نہیں رہے اور ان کی انفرادیت مرثیہ کے اندر ایک نئے فنی امکان کی نقیب تھی! اس امکان کی تشریح سے پہلے، حزنیہ نظموں میں فیض کا ایک اور بنیادی تجربہ دیکھنے کی ضرورت ہے اور تجربہ ہے "سپاہی کا مرثیہ" ؎

اٹھو اب ماٹی سے اٹھو
جاگو میرے لال
تمہری سیج سجاون کارن
دیکھو آئی رین اندھیارن

اس مرثیہ میں دو باتیں تو سامنے کی ہیں ایک تو یہ کہ قومی پس منظر میں ہونے کے باوجود اس واقعہ کے خالص جذباتی اور انسانی المیہ کو پیش کیا گیا ہے۔ اسے مرثیہ کے بجائے نوحہ کہنا زیادہ بہتر ہوتا۔ اس میں گیت کا اسلوب اپنایا گیا ہے جو صدیوں سے ہمارے یہاں بین سے مطابقت رکھتا ہے۔ یہاں زبان کا واضح تجربہ موجود ہے۔ فیض نے پہلی بار اردو کے بجائے ہندی یا پوربی کا استعمال کیا ہے اور بہت روانی بہت کامیابی کے ساتھ۔ میں خود اس زبان سے واقف نہیں لیکن محسوس کرتا ہوں کہ ایک ماں کے لہجے کی مٹھاس اور تڑپ کو ابھارنے کے لئے وہ زبان استعمال کی گئی ہے جس کا دائرہ عمل داخلی رہا ہے اور جس سے بین کی تصویر مثالی ہو گئی ہے۔ فیض حزنیہ شاعری کی جس نئی جہت کی تلاش میں تھے وہ انہیں میسر ہو گئی۔ اس طرف جن لوگوں نے فیض کی پنجابی شاعری کے تجربات پر نکتہ چینی کی ہے وہ اس مرثیہ پر توجہ نہیں کرتے۔ اگر پوربی کا استعمال جو فیض کے صوبے کی زبان نہیں ہے ان کی شاعری کو فائدہ پہنچا سکتی ہے تو ان کے پنجابی تجربے پر پہرہ بٹھانا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ مرثیہ کے تناظر میں گفتگو کو واپس لاتے ہوئے ہمیں کہنا پڑتا ہے کہ گیت کی شاعری کا میدان مختصر نظم سے بھی زیادہ محدود ہے۔ جس زمانے میں سپاہی کا مرثیہ لکھا گیا تھا تقریباً اسی زمانے میں فیض نے ایک دوسرا اہم تجربہ کیا اور یہ مرثیہ منظر عام پر آیا ع

رات آئی ہے شبیرؑ پہ یلغار بلا ہے

(۴)

آمدم برسر مطلب۔ یہ تیسری کروٹ اپنے اندر وسیع امکانات کی حامل ہے۔ جب فیض نے ع مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ۔ کہی تو وہ صرف موضوع کو وسیع کر رہے تھے یہاں موضوع اور قالب دونوں کی تبدیلی ہے۔ غزل کے علاوہ فیض کا نام شاید ہی کسی کلاسیکی صنف سخن کے ساتھ ذہن میں آتا ہو مگر فیض جنہوں نے آزاد نظم

کو قبول عام کی سند دلوانے میں سب سے بڑا کردار ادا کیا ہے وہ اس صنف میں طبع آزما ہوئے جو ہماری ادبی میراث کی سب سے پابند صنف ہے۔

فیض کا مرثیہ کہنا کئی لحاظ سے اہم ہے۔ اولاً طویل نظم کے میدان میں یہ ان کا پہلا گرچہ مختصر قدم ہے۔ ثانیاً یہ فیض کی پہلی مذہبی نظم ہے۔ اس مرثیہ کو ہم فیض کی سب سے بڑی کوشش اور سب سے بڑی ناکامی، دونوں کہہ سکتے ہیں۔ اس میں کلام نہیں کہ مرثیہ سے نظم کی شاعری، غزل کی شاعری کی نسبت زیادہ قریب ہے۔ ہم نے اتنے صفحے اسی لئے سیاہ کئے ہیں کہ فیض کے بعض اسالیب انہیں مرثیہ سے قریب لا رہے تھے اور کامیاب مرثیہ نگاری فیض کے دائرۂ امکان میں تھی مگر عملی طور پر ایک وسیع پیمانے پر آ کر فیض کے محاسن شعری کو اسی شکست و ریخت کا سامنا ہوا جو ان سے پہلے شاد عظیم آبادی اور آرزو لکھنوی جیسے اساتذۂ غزل کو ہوا تھا۔

نظم کی جدید شاعری، حسنِ بیان نہیں حسنِ اظہار کی شاعری ہے۔ مرثیہ ایک بیانیہ صنف ہے جو تسلسل اور اندرونی تعمیر کے لحاظ سے حسنِ ابلاغ اور اظہار کا سخت ترین امتحان ہے اور ناکامی کی پہلی نشانی یہ ہے کہ مضمون کے پھیلنے سے بندش کی چستی سستی میں بدل جائے دوسرے یہ کہ ایک اعلیٰ شاعر کے انفرادی نقوش فاصلوں پر کھڑے ہو کر ایک دوسرے کا منہ دیکھیں۔ فیض کے مرثیہ کے تمام بند کو میرے ساتھ تفصیلاً پڑھتے چلیئے اور نظمیہ روایات کی موجودہ حیثیت اور رزمیہ روایات کی سابقہ حیثیت کا موازنہ کیجئے۔

۱۔ رات آئی ہے شبیرؑ پہ یلغار بلا ہے ۲۔ ساتھی نہ کوئی یار و مددگار رہا ہے

یہ مصرعے انیسویں صدی کے کس مرثیے کے ہو سکتے تھے۔

۳۔ اندھیر ہے اور دل کے دھڑکنے کی صدا ہے۔ یہ مصرعہ مرثیہ کے جدید لوازم رکھتا ہے۔ اندھیر اور گھنا پامال تشبیہیں ہیں مگر "درد کی گھنگھور گھٹا"۔ فیض کی تکنیک کی ایک ہلکی

جنبش ہے جو خارجی مظاہر کو داخلی سطح پر لاتا ہے اس طرح چوتھا مصرعہ فیض کی نظم کا مصرعہ ہے ۔ ۴۔ سناٹا ہے اور دل کے دھڑکنے کی صدا ہے ۔ "سناٹا" تنہائی کی عنصری حیثیت کو پیش کرتا ہے ۔ "دھڑکتا ہوا دل" کائنات پر محیط ہونے کا احساس دلاتا ہے یہ فیض کی ایک خصوصیت ہے کہ وہ مناظر کے خارجی لوازم کو سامنے لانے کے بجائے اسے ہٹا کر لامتناہی بنا کر مطلوبہ کیفیت کو نکال لاتے ہیں۔ بیت میں فیض یکلخت آسمان سے زمین پر ملتے ہیں ایک بیانیہ تفصیل کے ساتھ ؎

تنہائی کی غربت کی پریشانی کی شب ہے
یہ خانۂ شبیرؑ کی ویرانی کی شب ہے

دوسرے بند کے پہلے پانچ مصرعے یونہی سپاٹ گذر جاتے ہیں ؎

دشمن کی سپہ خواب میں مدہوش پڑی تھی — پل بھر کو کسی کی نہ ادھر آنکھ لگی تھی
ہر ایک گھڑی آج قیامت کی گھڑی تھی — یہ رات بہت آلِ محمدؐ پہ کڑی تھی

رہ رہ کے بکا اہلِ حرم کرتے تھے ایسے

پانچویں مصرعہ میں آورد واضح ہے ۔ "رہ رہ" کا ٹکڑا اسپ بلاغت کو، مہمیز کے سوا کچھ نہیں۔ آخری مصرعہ تغزل کے خارجی لوازم کے ساتھ کہا گیا ہے ۔

بجھ بجھ کے دیا آخر شب جلتا ہو جیسے

(۳)

اک گوشے میں ان سوختہ سامانوں کے سالار ۔ اک گوشہ کا ٹکڑا ابداحتیاطی کے تحت لکھا گیا ہے چونکہ امام عالیمقام کی جلالت سے مطابقت نہیں رکھتا ۔

ان خاک بسر خانماں ویرانوں کے سردار
تشنہ لب و درماندہ و مجبور و دل افگار — اس شان سے بیٹھے تھے شہ لشکر احرار

بیت کے سراپا کی ستم ظریفی کا جواب نہیں کہ ایک ترقی پسند شاعر نے حضرت امام حسینؑ

ایک ملوکیتی شخصیت سمجھا پہلے مصرعہ سے تضاد قطع نظر سے

مسند تھی نہ خلعت تھی نہ خدام کھڑے تھے

ہاں۔ تن پہ جدھر دیکھئے سو زخم سجے تھے

زخموں کا سجنا، خیر فیض کا انفرادی لمس ہے مگر بندش کی سستی اسے بے اثر کر دیتی ہے۔

ع کچھ خوف تھا چہرے پہ نہ تشویش ذرا تھی

(۴)

پہلے مصرعہ کے منفی انداز کو ہم صرف سہل انگاری کہہ سکتے ہیں۔ اگلے تین مصرعوں میں فیض اپنے نظم کے اسلوب کی طرف بڑھے ہیں۔ اس سلسلے کے پہلے خالص ارثی انداز ہے۔

ہر ایک ادا مظہر تسلیم و رضا تھی ہر ایک نگہ شاہد اقرار وفا تھی

ہر جنبش لب منکر دستورِ وفا تھی

یہاں فیض اپنا لہجہ پا گئے ہیں۔ دستورِ وفا۔ خاص فیض کی ترکیب ہے ان دو مصرعوں میں فیض نے اپنا ترانے جیسا انداز پایا ہے۔

ہم پرورش لوح و قلم کرتے رہیں گے جو دل پہ گذرتی ہے رقم کرتے رہیں گے

پھر بیت میں انیس کے کام کو اختر شیرانی کے ذخیرۂ الفاظ سے ادا کرنے کی کوشش ہے

پہلے تو بہت پیار سے ہر پیارے کو دیکھا

اللہ کا پھر نام لیا اور ہوئے گویا

الحمد قریب آیا غم عشق کا ساحل الحمد کہ اب صبح شہادت ہوئی نازل

بازی تھی بہت سخت میان حق و باطل وہ ظلم میں کامل تھے تو ہم صبر میں کامل

بازی ہوئی انجام مبارک ہو عزیزو

باطل ہوا ناکام مبارک ہو عزیزو

الحمد کی تکرار صرف زورِ خطابت پیدا کرنے کے لئے ہے۔ چوتھا مصرعہ قابل غور ہے

چونکہ یہ فیض کے انداز سے مختلف ہے ان کے اسلوب میں ظلم اور صبر جیسے صفات کبھی براہِ راست اظہار نہیں پاتے وہ دونوں کو خصائص کے ذریعے بیان میں لاتے ہیں۔

(۹)

پھر صبح کی لو آئی رخِ پاک پہ چمکی — اور ایک کرن مقتلِ خون ناک پہ چمکی
نیزے کی انی تھی خس و خاشاک پہ چمکی — شمشیر برہنہ تھی کہ افلاک پہ چمکی

دم بھر کے لئے آئینہ رو ہو گیا صحرا
خورشید جو اُبھرا تو لہو ہو گیا صحرا

یہ بند اس مرثیہ کا سب سے اہم اور سب سے کامیاب بند ہے۔ پورا بند منظر نگاری پر مشتمل ہے جس میں فیض کا اسلوب مرثیہ کے تقاضوں سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہو گیا ہے۔

ع پھر صبح کی لو آئی رُخِ پاک پہ چمکی

یہاں روشنی کی نرمی دکھائی گئی ہے اور رخِ پاک پر منعکس ہونے سے، اسے نور نہ کہتے ہوئے بھی نور ظاہر کیا گیا ہے۔ صبح کی لو کے ساتھ صبح کی ہوا کا تصور ہم رکاب ہے اس طرح روشنی کی ٹھنڈک اور اس کا تقدس، دونوں بہت خوش اسلوبی کے ساتھ آگئے ہیں۔ ع اور ایک کرن مقتلِ خون ناک پہ چمکی۔ اور ایک کرن کا ٹکڑا "مقتل خون ناک کو تقابلی حیثیت بھی دے رہا ہے اور خون ناک کا لفظ دہشت کے رنگ کو اجاگر کر رہا ہے۔ ع نیزے کی انی تھی خس و خاشاک پہ چمکی۔ نیزے کی انی میں روشنی کی مرکوزیت بھی ہے اور میدانِ جنگ کی لوازم بھی۔ ع شمشیر برہنہ تھی کہ افلاک پہ چمکی۔ "شمشیر برہنہ" اپنی آئینہ روئی کی وجہ سے ہی نہیں، اپنے کھنچنے کے تصور سے روشنی کے یکلخت احساس کی تصویر ہے۔ اس کی تائید اگلے مصرعہ سے ہوتی ہے۔

ع خورشید جو اُبھرا تو لہو ہو گیا صحرا

اس بند کا ایک حسن یہ ہے اس میں روشنی بقدر مصرعہ بڑھتی گئی۔ تمام بند میں نرم و فصیح الفاظ ہیں حتیٰ کہ "خس و خاشاک" بھی عمدگی سے نبھ گئے ہیں پَر باندھے ہوئے حملے کو آتی صف اعدا۔ یہاں "پرا" چاہیے تھا "پر" نہیں۔ یہ زبان کی پہلی غلطی ہے جسے ہم سامنے لا رہے ہیں۔ آل احمد سرور نے اسی بات پر پروفیسر نظیر صدیقی کو ہدف تنقید بنایا تھا آل احمد سرور نے فیض کی غلطیوں کو تسلیم کیا ہے لیکن غلطیوں کو اہمیت دینے سے انکار کرتے ہیں۔ میں اس بات سے متفق ہوں کہ کسی تازہ کار اور تخلیقی ولولے کی راہ میں زبان کی معمولی غلطیاں رکاوٹ نہیں بنتیں مگر یہاں صورتِ حال دیگر ہے۔ یہاں معنی بدل رہے ہیں اور مرثیہ کے ماحول میں اس کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ باقی تین مصرعے بیانیہ اور سادہ ہیں ؎

تھا سامنے اک بندۂ حق یکہ و تنہا

ہر چند کہ ہر اک تھا ادھر خون کا پیاسا　　ہیبت کا یہ عالم تھا کوئی پہل نہ کرتا

ہاں بیت بہت گٹھی ہوئی ہے اور خاص مرثیہ کا لہجہ ہے ؎

تاخیر جو کی آنے میں لیلائے قضا نے

خطبہ کیا ارشاد امام شہدا نے

آٹھویں بند سے گیارہویں بند تک حضرتؑ امام حسین علیہ السلام کا خطبہ ہے جو سلاست اور روانی کی نذر ہو گیا ہے ؎

فرمایا کہ کیوں در پے آزار ہو لوگو　　حق والوں سے کیوں برسرِ پیکار ہو لوگو

واللہ کہ مجرم ہو خطا کار ہو لوگو　　معلوم ہے کچھ کس کے طرف دار ہو لوگو

کیوں آپ کے آقاؤں میں اور ہم میں ٹھنی ہے

معلوم ہے کس واسطے اس جاں پہ بنی ہے

سطوت نہ حکومت نہ حشم چاہیئے ہم کو　۹　اورنگ نہ افسر نہ علم چاہیئے ہم کو

زر چاہیئے نہ مال و درم چاہیئے ہم کو　　جو چیز بھی فانی ہے وہ چاہیئے ہم کو
سرداری کی خواہش ہے نہ شاہی کی ہوس ہے
اک حرف یقیں، دولت ایماں مجھے بس ہے

طالب ہیں اگر ہم تو فقط حق کے طلبگار　　باطل کے مقابل ہیں صداقت کے طلبگار
انصاف کے نیکی کے مروّت کے طلبگار　　ظالم کے مخالف ہیں تو بیکس کے مددگار
جو ظلم پہ لعنت نہ کرے آپ لعیں ہے
جو جبر کا منکر نہیں وہ منکرِ دیں ہے

تا حشر زمانہ تمہیں مکّار کہے گا　　تم عہد شکن ہو تمہیں غدّار کہے گا
جو صاحبِ دل ہے ہمیں ابرار کہے گا　　جو بندۂ حر ہے ہمیں احرار کہے گا
نام اونچا زمانے میں ہر انداز رہے گا
نیزے پہ بھی سر اپنا سرفراز رہے گا

اس سارے خطبے میں جدت کی ایک لہر بھی نہیں۔ جلال کا عنصر سرے سے مفقود ہے۔ ویسے خود جوش ملیح آبادی اپنے اوّلیں مرثیہ میں اس سے ملتا جلتا اسلوب لائے تھے مگر چونکہ ان کی نظم نگاری بھی دبستانِ انیس کی پروردہ ہے، وہ نباہ لے گئے تھے ؎

کھینچے لئے جاتا ہے کہاں تجھ کو یہ زمانہ　　سننے کے سزاوار نہیں ہے یہ فسانہ
دولت ہی کوئی اصل میں شے ہے نہ خزانہ　　دھوکا ہے یہ دھوکا بہانہ ہے یہ بہانہ
واللہ کہ تو حرص کے سانچے میں ڈھلا ہے
حق چھوڑ کے باطل کی پرستش کو چلا ہے

(آوازۂ حق)

لہجے کی نرمی اور الفاظ کی ملائمیت دونوں مثالوں میں یکساں ہیں مگر جوشؔ کے یہاں

استدلال کی شان ہے۔ جو فیضؔ کے یہاں نہیں۔

کر ختم سخن محوِ دعا ہو گئے شبیرؑ | پھر نعرہ زناں محوِ وغا ہو گئے شبیرؑ
قربانِ رہِ صدق و صفا ہو گئے شبیرؑ | خیموں میں تھا کہرام جُدا ہو گئے شبیرؑ

مرکب پہ تنِ پاک تھا اور خاک پہ سر تھا
اس خاک تلے جنّتِ فردوس کا در تھا

تعجب ہے کہ خطبہ کی طوالت کے بعد فیضؔ نے جنگ اور شہادت کو دو مصرعوں میں بیان کر دیا۔ غالباً خاص رزمیہ عناصر کے لئے خود کو بروقت موزوں نہ پا سکے ہوں گے۔ اس مرثیہ کی بیانیہ تکنیک کے پیشِ نظر شاید آپ پوچھیں کہ میں نے اس مرثیہ کو ترقی پسند مرثیہ کے زمرے میں کیوں ڈالا ہے۔ تو اس کا جواب یہ ہے کہ انتخاب موضوع میں ان کی ترقی پسندی ہی کارفرما ہو سکتی ہے اگر یہ خالصتاً عقیدت ہی کا معاملہ ہے تو خاص مرثیہ کا انتخاب، ترقی پسند صحبت کا اثر معلوم ہوتی ہے۔ فیضؔ انگریزی کے علاوہ عربی کے بھی فاضل ہیں۔ اگر عقیدہ مرثیہ کہلوا رہا ہوتا تو وہ ان کی شاعری کی چالیس سالہ زندگی میں انہیں بہت پہلے مختلف مذہبی اصناف پر طبع آزما کر چکا ہوتا ویسے بھی کلاسیکی اصناف میں سے مرثیہ ان کی توجہ کا مرکز بنا تھا چونکہ وہ درباری صنف نہیں عوامی صنف ہے اور اس کا اظہار انہوں نے میزان میں کیا ہے۔

جہاں تک فنّی اثرات کا تعلق ہے مجھے فیضؔ کے یہاں انیسؔ اور دو ایک اساتذہ قدیم کا مطالعہ نظر آتا ہے اور بس۔ اگر جدید مرثیہ بالاستعیاب ان کے زیر مطالعہ رہتا تو وہ یقیناً جان لیتے کہ ان کے مخصوص انداز فن کے لئے مبصرانہ تکنیک میں زیادہ گنجائش تھی۔ کیوں نہ ہوتی جب کہ اس تکنیک نے شوکت تھانوی جیسے جز وقتی شاعر سے کامیاب مرثیہ کہلوایا۔

تنقیدی اعتبار سے یہ مرثیہ بہت معاون ثابت ہوا ہے ہم نے اب تک مرثیہ

کے کلاسیکی عناصر اور نظم کے عناصر کا باہمی عمل ان صورتوں میں دیکھا ہے جہاں یہ روایات بتدریج ایک دوسرے تک پہنچی تھیں۔ فیض کے یہاں ایک طرف نظم کا تجربہ تھا اور دوسری طرف بیانیہ خاکہ تھا۔ فیض ان شاعروں میں ہیں جنہوں نے جدید نظم کو اس کا تشخص دیا ہے اس لحاظ سے ہم ان کے مرثیہ کو محض تبرک سمجھ کر نظرانداز نہیں کر سکتے تھے۔

مجھے یقین ہے کہ فیض کی مرثیہ گوئی ان کے شاعرانہ کمال کے لئے نیک فال ہے ان کے ساتھ پہلے بھی ہوا ہے کہ ایک تجربہ کی دوسری کوشش پہلی کوشش سے بہت بہتر رہی ہے۔ نقاش نقش ثانی بہتر کشد ز اول۔

سوادِ سردار

جدید نظم نگاروں میں فیض کے بعد سردار جعفری ہیں جنہوں نے مرثیہ کہا ہے مگر ان کا تجربہ فیض کے متواضی نہیں چونکہ ان کی مرثیہ گوئی ان کی جدید شاعری سے قبل کی چیز ہے، ان کا مرثیہ مطبوعہ سرفراز محرم نمبر ۱۳۹۶ھ ان کے بیان کے مطابق ان کی پہلی شعری کاوش ہے۔ ترقی پسند تحریک میں شمولیت کے بعد انہوں نے مرثیہ گوئی ترک کی اور انیس کے متعلق اپنی تنقیدی رائے کا یوں اظہار کیا: "میں حضرت امام حسینؑ سے اپنی عقیدت کے باوجود انیس کو کبھی ہومر اور فردوسی او رتلسی داس کے برابر کا شاعر نہیں مانتا۔ (اس معاملے میں اختلاف رائے منطقی دلائل سے طے نہیں ہو سکتا)۔۔۔۔ مجھے یقین ہے کہ اُردو کی جدید شاعری مرثیے کے فن سے بہت کچھ حاصل کر سکتی ہے۔ ترقی پسند شاعری کے لئے یہ بات اور بھی اہم ہے کہ وہ کتاب میں پڑھے جانے سے زیادہ اسٹیج پر سنائے جانے کا مطالبہ کرتی ہے۔"

دیباچہ فردوسِ ہند مصنفہ: صفدر آہ

اپنے زیرِ نظر مرثیہ کے متعلق سردار جعفری یوں رقم طراز ہیں۔ میری شاعری کا آغاز مرثیوں سے ہوا ہے جن کی زبان تشبیہیں اور استعارے اور ترتیب ہر چیز انیس کی ہوتی تھی میرا کچھ نہیں ہوتا تھا اردو کے پانچ مقبول شاعر اور ان کی شاعری مرتبہ نریش کمار شاد۔ جہاں تک عدم انفرادیت کا تعلق ہے۔ مجھے سردار جعفری

سے مکمل اتفاق ہے لیکن ان کے اور انیس کے درمیان کم از کم دس اسالیب حائل ہیں.

نمونۃً ایک بند دیکھیں ؎

بھائی امام پاک کا اک نوجوان ہے
تیور میں جس کے حیدر صفدر کی شان ہے
قبضے میں تیغ دوش پر ترچھی کمان ہے
رکھا ہوا زمین پر اک آسمان ہے
عاشق ہے ابن فاتحِ بدر و حنین کا
دل میں خدا کا نام ہے لب پر حسینؑ کا

ج

نوکلاسیکی مرثیہ

آلِ رضا

جس دور کا ہم ذکر کر رہے ہیں وہ صرف جدید مرثیہ کے لئے وقف نہیں تھا اردو کے روایتی مراکز میں مرثیہ اپنے قدیم انداز و وضع کے ساتھ پروان چڑھ رہا تھا۔ میر ذکی مرزا طاہر صاحب رفیع، بابو صاحب فائق، آغا شاعر قزلباش، جناب مودّب لکھنوی اور مشاہیر میں آرزو لکھنوی کا زمانہ تھا۔ آرزو لکھنوی غزل اور گیت پرحاوی اعلیٰ پائے کے مرثیہ گو تھے۔ وہ اردو شاعری میں ایک تحریک کے بانی تھے جس کا مقصد اردو سے فارسی عناصر کو حتی الوسع الگ کرنا اور زبان کو عام فہم بنانا تھا۔ ان کو کثیر تعداد میں شاگرد ملے مگر بامِ شہرت پر دو ہی پہنچے اور دونوں کا تخلص ایک ہی تھا۔ ایک میرے استادِ محترم سید امیر رضا مظہری، صدر مُدرّس، مدرسۂ عالیہ کلکتہ اور دوسرے اس بابِ داستان کے ممدوح، سیّد آل رضا۔

آرزو لکھنوی کی تحریک کا تعلق ان کی مرثیہ نگاری سے نہ تھا، کم از کم 'خمسۂ متحیرہ' سے اس کا ثبوت نہیں ملتا اس تحریک کا تعلق ان کی غزل و گیت سے تھا مگر ان کے شاگرد کے یہاں مرثیہ میں بھی اس تحریک کا اثر ہوا ہے۔ جناب آلِ رضا نے ہمیشہ کلام کی دلنشینی کے ساتھ عام فہمی اور روانی کے ساتھ سلاست پر زور دیا ہے۔ آلِ رضا کے شعری پس منظر میں غزل گوئی کا تجربہ تھا۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جناب آلِ رضا کی غزل کو بھی مقبولیت حاصل ہے۔ غزل کی زبان سے مرثیہ میں کام لینے کا تجربہ

تعشق کے ایک مرثیہ میں نظر آتا ہے ع جانب دشت کربلا دیکھو ۔ یہ تجربہ خود تعشق کے یہاں محدود پیمانے پہ تھا اور خال خال کسی اور کے یہاں نظر آتا ہے یہاں میری مراد غزل کی خاصیت سے ہے غزل کی ماہیت سے نہیں ۔ غزل کی ماہیت کو تنقیدی اصطلاح میں تغزل کہتے ہیں جو اکثر اساتذہ کے یہاں موجود ہے غزل کی خاصیت سے وہ اوصاف مراد ہیں جو اسے قصیدے کی زبان سے ممیّز کرتے ہیں جناب آلِ رضا کے پشت پر غزل کی روایت تھی مگر ساتھ ہی ساتھ مرثیہ کو نیا انداز دینے کا شدید عزم تھا اور ہر صاحب فکر شاعر کی طرح ان کے مراثی میں بھی مُبصرانہ پیرایۂ اظہار ملتا ہے جس طرح سے ان کے نظم نگار معاصرین کے یہاں ملتا ہے ۔

جناب آلِ رضا نے اپنی مرثیہ نگاری کا تعارف دو مقامات پر کیا ہے ۔ ایک اپنے اوّلیں مجموعۂ مراثی شہادت سے پہلے شہادت کے بعد کے "عرض حال" میں دوسرے اپنے ایک مرثیہ کے چہرے میں ع "انیس اہلِ ادب ہے وقار منبر کا" ۔ یہ چہرہ ہمارے مطالب کی رو سے زیادہ مفید ہے چونکہ اس میں آلِ رضا کو اپنی فکر کے علاوہ اپنے فن کے تعارف کا بھی موقع ملا ہے ۔

ہے میری آنکھوں پہ سرداریٔ انیس و دبیر مگر یہ کیا کہ رہوں بس لکیر ہی کا فقیر
نہیں لحاظ روایت کسی ہوئی زنجیر مذاق اہلِ زمانہ ہے انقلاب پذیر
نئی زمین جو ہوگی ۔ نیا فلک ہوگا
یہ ذکر شاہِ شہیداں ہے حشر تک ہوگا

قدیم مرثیہ گویوں کا بے مثال کلام سپہر مرثیہ گوئی پہ جیسے ماہ تمام
یہ رنگ وہ ہے زمانہ ہے جس کا خاص مقام نہ ہے نہ ہوگا جس کی خوبیوں میں کلام
غلط کہ قابلِ وقعت نہیں سمجھتا ہوں
بس اس کو مال غنیمت نہیں سمجھتا ہوں

سکھا گئے ہیں وہ تنظیم مرثیہ کا شعور ۔۔۔ نہ یہ کر گئے ہر جو بند پر مجبور
چلا کرے گا کہاں تک یہ محترم دستور ۔۔۔ وہی کہو جو وہ کہتے تھے ورنہ بزم کردور
یہ مجلسوں کا تبرک ہے بے شمار بنٹے
جو ایک بار بنٹا ہے وہ بار بار بنٹے

ہر اک زمانے میں اجزائے مرثیہ بدلے ۔۔۔ تھے ایک دور ہی میں مرثیوں کے رنگ نئے
کہو ضرور کہو جو بزرگ کہتے تھے ۔۔۔ مگر کچھ اپنی طرف سے بھی خاص بات رہے
کلام غیر کو اپنا لیا تو کیا حاصل
ادل بدل کے وہی کہہ دیا تو کیا حاصل

جناب آلِ رضا نے آغاز مرثیہ نگاری سے ہی تاریخ کے فلسفیانہ شعور کا ثبوت دیا ہے۔ واقعاتِ کربلا کے ساتھ ساتھ اس کے اسباب وعلل اور اس کے نتائج پر زور دینے کا رجحان ان کے اولیں مراثی کے عنوان سے ہی ظاہر ہے"۔ شہادت سے پہلے، شہادت کے بعد"۔ آلِ رضا نے مرثیہ گوئی کی ابتداء پر آشوب سیاسی حالات میں کی تھی اور ان کا مقصد دائرۂ تخاطب کو وسیع کرنا تھا، اس کے پیش نظر انہوں نے جدید ذہن سے ربط پیدا کرنے کی کوشش کی ہے چہرے کے ابتدائی مصرعے پر اثر فکری انداز کے ہیں تعارف میں محاکمے کے طور ہیں سے

مطلع

کلمۂ حق کی ہے تحریر دلِ فطرت میں ۔۔۔ حق پرستی کی ہے تحریر دلِ فطرت میں
حق نمائی کی ہے تحریر دلِ فطرت میں ۔۔۔ خونِ ناحق کی ہے تصویر دلِ فطرت میں
کوئی بھی دور زمانے کا ہو جب آئے گا
اک نہ اک رُخ اسی تصویر کا دکھلائے گا

ابر بے فصل نے اب کی یہ سماں دکھلایا ۔۔۔ آسماں سوگ میں تھا جب کہ محرم آیا

رندھ گئی جتنی فضا اتنا ہی غم بھی چھایا بوندیں پڑنے جو لگیں یاد نے دل تڑپایا

کتنا پانی ہے جو بے وقت برس جاتا ہے
اور کبھی قافلہ پیاسوں کا ترس جاتا ہے

سید آلِ رضا کا بیان ہے کہ یہ بیت ہی ان کی مرثیہ گوئی کی محرک بنی ۔ اس کی بے ساختگی اسے غزل کے شعر تک لے جا رہی تھی مگر اس بند کے تیسرے مصرعے سے بیت اس قدر مربوط ہے کہ بیانیہ شاعری کا حق ادا ہو گیا۔ قدیم مرثیہ میں رجز کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ آلِ رضا نے مرثیہ کے اجزائے ترکیبی بدل دیے ہیں اس لئے رجز اپنے مروجہ صورت میں اس مرثیہ میں نہیں آسکا۔ اس کے عوض انہوں نے نہایت شرح و بسط کے ساتھ متصادم قوتوں کا سراپا پیش کیا ہے ؎

منتظر وقت کو تھا ایسے ہی ایثار سے کام ارتقا دو نظریوں کا ہوا طشت از بام
ایک اسلام سے منسوب حکومت کا نظام دوسرا مورد آلام حقیقی اسلام

ایک سرچڑھ کے یزید اموی میں اُبھرا
دوسرا پس کے حسینؑ ابن علیؑ میں اُبھرا

اس کو یہ کد کہ نیا دین کا افسانہ بنے اس کو یہ فکر کہ اسلام تماشا نہ بنے
اس طرف یہ کہ مٹا ڈالیں جو ویسا نہ بنے اس طرف وہ بھی نہیں غیر جو اپنا نہ بنے

زعم اس کو کہ ابھی چوٹ کڑی باقی ہے
ناز اس کو کہ حسینؑ ابن علیؑ باقی ہے

لے کے بیعت اسے منظور تھا رسوا کرنا منزل آل محمدؐ تہ و بالا کرنا
ان سے جو نام تھا زندہ اسے مُردہ کرنا شاہِ دیں اور یہ تذلیل گوارا کرنا

چاندنی رات کہاں تک شب دیجور بنے
کہہ کے دیکھے کوئی سورج سے کہ بے نور بنے

شہ سمجھتے تھے جواب ظلم کی صورت ہوگی | کارفرما و ہی تذلیل کی حرکت ہوگی
نفرت انگیز شقاوت پہ شقاوت ہوگی | سب یہ ہولے گا تو اصلاح ضلالت ہوگی

زندگی بخش بھی ہیں بعض اجل کے پہلو
انقلابات میں ہیں ردِّ عمل کے پہلو

یہ بیت اس لحاظ سے توجہ طلب ہے کہ پہلی بار آلِ رضا نے فکر کو پھیلانے کے بجائے سمیٹنے کی کوشش کی ہے جس سے بیت ابھر کر حسنِ بیاں کے دائرے سے حسنِ اظہار کے دائرے میں آگئی ہے اور تجزیے کی باریکی ردیف میں پوشیدہ تخصیص سے عیاں ہے۔ چہرے کے پہلے بند کے علاوہ یہی وہ مقام ہے جہاں نظمیہ تکنیک کی جھلک ملتی ہے۔ اس مرثیہ کا انداز چونکہ تشریحی ہے اس لئے واقعاتی عنصر کو لازماً اختصار کے ساتھ پیش کرنا تھا۔ شہادت کے مناظر کو ایک بند میں سمویا گیا ہے ؎

چمن حق میں دیا سینۂ اکبرؑ کا لہو | بازوئے حضرت عباسؑ دلاور کا لہو
سر قاسم کا گلوئے علی اصغرؑ کا لہو | جتنا باقی رہا اپنے تن لاغر کا لہو

خون دے دے کہ ہرا گلشنِ اسلام کیا
تھا جو نانا کا نواسے نے وہی کام کیا

یہ مرثیہ تحریک آزادی کے زمانۂ شباب میں کہا گیا تھا اور قومی جذبات سے مملو ہے۔ جناب آلِ رضا کے یہاں پیغام عمل کی یہ صورت ہے ؎

اللہ اللہ وہ دل بند محمدؐ کا پیام | دوستوں کو مرے پہنچے مری جانب سے سلام
پُر اثر کتنا ہے تعلیم مکمل کا نظام | اب بھی سونچیں جو نہ ہم لوگ تو جینا ہے حرام

دوستی کا ہمیں دعویٰ ہے تو کیا کرتے ہیں
کیا حسینی اسی حالت سے جیا کرتے ہیں

اس مرثیہ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کے فکری پہلو کی طرح اسکا جذباتی

پہلو بھی بہت مضبوط ہے اور آخری بند میں اُبھر کر آگیا ہے۔ شمر بوقت ذبح بددعا سُننے کے اندیشے میں اپنے کان لبہائے مبارک کے قریب لے جاتا ہے ؎

بددعا سننے کی دہشت میں جو رو کا خنجر — کچھ عجب قاتل بدبخت نے دیکھا منظر
بند ہوتی ہوئی آنکھوں میں محبت کی نظر — خون دیتے ہوئے ہونٹوں پہ دعاؤں کے گہر

دل بے کینہ اسی لو میں کھنچا آتا ہے
پھُول مرجھا کے بھی خوشبو ہی دیے جاتا ہے

جذبہ کی ادائیگی کو اعلیٰ اخلاقی سطح پر رکھ کر آلِ رضا نے اس کو فکری شاعری کے ہم پلہ کر دیا ہے۔ علاوہ ازیں دوسرے مصرعے میں بدبخت کا لفظ اپنے محل کے اعتبار سے بے انتہا کارگر ہے کہ قاتل چشمۂ عفو و رحم کے قریب آکر بھی پیاسا رہا۔ جذبات نگاری کے اس معیار کے سبب آلِ رضا کا ابتدائی مرثیہ فنکارانہ اختتام کے لحاظ سے جوش کے آوازۂ حق اور جمیل مظہری کے عرفانِ عشق سے بہتر ہے گرچہ بطور مجموعی آلِ رضا کے معاصرین کے ابتدائی نقوش ان کے مرثیہ سے بہتر قرار دیئے جائیں گے۔ اس پہلے مرثیہ "شہادت سے پہلے" میں سیّد آلِ رضا کی تکنیک نہ مکمل طور پر مبصرانہ کہی جا سکتی ہے اور نہ بیانیہ مگر اس سے منسلکہ مرثیہ میں بیانیہ تکنیک حاوی ہے ؏ قافلۂ آلِ محمدؐ کا سوئے شام چلا۔ پھر بھی یہ مرثیہ شہادت کے بعد اسلوبی تجربوں سے خالی نہیں۔ یہاں ایک بند میں انہوں نے مکمل رزمیہ آہنگ پا لیا ہے۔ یہ آہنگ جوش کی گھن گرج سے زیادہ نجم آفندی کی متانت کے قریب ہے ؎

خون میں ڈوبے پڑے تھے سرِ میداں فاتح — سرخروبن کے نئی فتح کے عنواں فاتح
شانِ مظلوم جتاتے ہوئے ذیشاں فاتح — سر بریدہ دہن زخم سے خنداں فاتح

برملا خوں سے بھری خاک پہ سونے والے
کفن و گور میں پوشیدہ نہ ہونے والے

مرثیہ میں باوجود کرداروں کی کثرت کے، عامیوں کے مکالمے بہت کم نظم ہوئے ہیں۔ شہادت کے بعد میں راہگیروں کے تاثرات جس بصیرت کے ساتھ نظم ہوتے اس سے آلِ رضا کے یہاں جدت کی اہلیت کا پتہ چلتا ہے۔ اس مرثیہ میں مکالمے کا استعمال منقولہ مقام تک نہیں ہوا تھا اور اب بیان کا سہارا ہی مکالمہ بن گیا ہے

لب خواہر پہ برادر کی صدا، سنتے ہو　　　نیک توفیق کی ظالم کی دعا سنتے ہو
حال پر درد، ہدایت کی ندا سنتے ہو　　　وہ فصاحت جو ہے جان فصحا سنتے ہو
آ کے غلبے میں بھی انداز رہا غالب کا
یاد ہے لہجہ علیؑ ابن ابی طالبؑ کا

اف یہ بیٹی تو ہے دل بند علی اور سنو　　　ظلم کی تیغ ہے کس کس پہ چلی اور سنو
جگر و جان محمد ہیں سبھی اور سنو　　　وہ محمد جو ہمارے تھے نبی اور سنو
ان پہ یہ ظلم ہیں ظالم کی مسرت کے لئے
ظالمو! کھو دیا ایمان بھی دولت کے لئے

دفعتاً پوچھا کہ ہے کس کی تعزیر؟　　　آئی آواز کہ ہم آلِ محمدؐ ہیں اسیر
کر لیا چبھتے ہوئے فقرے نے اسکو تسخیر　　　جو الگ ہوتا ہے افراد سے مجمع کا ضمیر
جس میں اک جذبہ بے تاب ہوا کرتا ہے
وہ جو بڑھتا ہوا سیلاب ہوا کرتا ہے

ع جو الگ ہوتا ہے افراد سے مجمع کا ضمیر۔ مرثیہ جو سماجی تنقید کی طرف بڑھ رہا ہے اسے بیانیہ پیرائے میں لانے کے لئے اجتماعی نفسیات کو کلاسیکی کردار نگاری کی جس سطح پر لانا ضروری تھا وہ یہاں موجود ہے۔ جمیل مظہری نے پیمانِ وفا ۱۹۳۶ء میں غداری کوفہ کی منظر کشی کی تھی جس میں دو اضطراری کیفیتوں کو موثر ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا تھا۔ آلِ رضا کا طریقۂ اظہار بھی ڈرامائی ہے فرق یہ ہے کہ انتہائی جذبات

کے بجائے معتدل جذبات کی تصویر کشی ملتی ہے، جس سے اس نوع کی منظر نگاری کی روایت کو استحکام نصیب ہونے کی امید ہے۔

آلِ رضاؔ کے تاریخی شعور کا دوسرا بھرپور مظاہرہ ان کے مرثیہ عظمت انساں ۱۹۶۶ء میں ہوا ہے۔ ۱۵۶ بند کا یہ مرثیہ، اسلام کی سماجی اور روحانی تشریح، تاریخ کعبہ، سوانح اہلبیتؑ، سیرت النبیؐ اور حادثۂ کربلا کے مضامین پر محیط ہے۔ عظمتِ انساں میں آلِ رضا نے مرثیہ کو آفاقی حیثیت دینے کی کوشش میں سیاست سے ماوراہو کر فلسفہ کی وادی میں قدم رکھا ہے۔ آلِ رضاؔ کے نظامِ فکر میں اقبالؔ کی طرح مسلسل ارتقا کا تصوّر موجود ہے۔ ایک بند میں انہوں نے خودی کے مسئلہ پر اظہارِ خیال کیا ہے وہ عشق کو عقل پر فوقیت دینے پر آمادہ نہیں اس دور کے دوسرے مفکّر شاعر جمیل مظہری کے اس حد تک ہم نوا ہیں کہ انسان کی خواہشات کو اس کے ارتقائی مقاصد کے لئے نقصان دہ سمجھتے ہیں۔ غرضیکہ جناب آلِ رضاؔ بیسویں صدی کے فکری دھاروں سے الگ نہیں رہے اور انہوں نے جدید حوالوں کے ساتھ ساتھ اپنا انفرادی نقطۂ نظر پیش کیا ہے ؎

اسلام دینِ عظمتِ انساں ہے دوستو　　اسلام کہنہ نفس کا عرفاں ہے دوستو
اسلام نظمِ غیب پہ ایماں ہے دوستو　　اسلام صرف حکمتِ قرآں ہے دوستو
قرآں سے جو نسبت عقلِ سلیم ہے
کہنا پڑے گا خلقتِ انساں عظیم ہے

تصوّرِ ارتقاء ؎

دار العمل ہے فاعلِ ذی ہوش کا یہاں　　مقدور بھر ہیں جس کی بڑی ذمہ داریاں
ہردم ہے اختیارِ شعوری کا امتحاں　　منزل پکارتی ہے بڑھا جائے کارواں
اس راستے میں پست کوئی جدوکد نہ ہو
انسانیت کی حد میں ترقی کی حد نہ ہو

خودی کی تشریح ؎

تحقیرِ اقتدار و فرائض، کبھی نہ ہو — تکریمِ عظمتِ بشری میں کمی نہ ہو
انسان ہو سبک جو وقارِ خودی نہ ہو — لیکن خودی جسارتِ خود جستگی نہ ہو
مذہب ہے، اس میں حد سے گزرنا روا نہیں
یزداں شکار کی یہ کمند ہوا نہیں

خواہشات کا روگ ؎

آفت اک اور بھی ہے یہاں دل کہیں جسے — کیفِ سخن میں رونقِ محفل کہیں جسے
سینے سے بھی لگائے ہیں قاتل کہیں جسے — ہوش و خرد کا مدِ مقابل کہیں جسے
ہوتا ہے معرکہ بھی کبھی صرف کھیل بھی
جذبات و عقل میں ہے لڑائی بھی میل بھی

اسلام کی سماجی تعلیمات ؎

قرآن دے رہا ہے وہ دستورِ ذی حیات — شایانِ زندگی ہو کہ ہے زندگی کی بات
کیسی حدوں میں رہ کے بنائے گئے صفات — جنسی تعلقات، معاشی معاملات
کیا حزم و احتیاط کیا آن بان ہے
اسلام اعتدال برتنے کی شان ہے

دل کش نہ کیوں ہو حسن و توازن کا یہ بناؤ — دنیا میں دین، دین میں دنیا کا رکھ رکھاؤ
کچھ اس مزے کا فصل کچھ اس لطف کا لگاؤ — دونوں دراصل ایک دوئی کا فقط دکھاؤ
خود ہی اٹھائے بیٹھے ہیں پردے حدود کے
عالم ملے جُلے ہوئے غیب و شہود کے

ع۔ اسلام اعتدال برتنے کی شان ہے۔ ع۔ دلکش نہ کیوں ہو حسنِ توازن کا یہ بناؤ
یہاں آلِ رضا نتائج و تعریف کے مرحلے میں آ گئے ہیں۔ حاملِ فکر کے لحاظ سے اعتدالِ

توازن کے الفاظ سامنے آئے ہیں۔ قرآن حکیم نے ملتِ اسلامیہ کو امتہ وسطاً کہا ہے البقر: ۱۴۳۔ اسی تصور کو گوتم بدھ کے نظام میں مرکزی حیثیت حاصل ہے افلاطون نے عدل کی جو تعریف کی ہے وہی تعریف آلِ رضا نے دین کی کی ہے۔ ظاہر ہے سیّد آلِ رضا نے ہدایت قرآن حکیم سے پائی ہے اور انہوں نے انسانیت اور اسلام کی تعریف سورۂ بقر کی آیت کی روشنی میں کی ہے ؎

حسبِ محل تعین اقدار چاہیئے
تشخیص حُسن و قبح کا معیار چاہیئے

اس توازن کا حصول انسان کے لئے از خود ممکن نہیں، اس کے لئے الوہی ہدایت کی ضرورت ہوتی ہے۔ انسان میں حسنِ توازن کا کمال آلِ رضا کی دینی اصطلاح میں عصمت قرار پایا ہے۔ عصمت انبیاء وآئمہ دلیلِ حق ہے کہ مثالی زندگی محض ایک فلسفیانہ نصب العین نہیں تاریخی حقیقت ہے۔

اس حسن تربیت کے لئے آتیں چلیں ۔۔۔ اپنے مکاں کو جیسے سنوارے کوئی مکیں
کرنا تھی ہر طرح سے نصیحت یہ دلنشیں ۔۔۔ سمجھا دیا ڈرا بھی دیا خاطریں بھی کیں
دل جگمگا دیے ہیں دماغوں کے ساتھ ساتھ
روشن کیا ہوا کو چراغوں کے ساتھ ساتھ

عصمت مردان خدا ؎

ظاہر ہوا کمال بشر یہ بھی گاہ گاہ ۔۔۔ کر سکتا ہے مگر نہیں کرتا کوئی گناہ
رہتی جو یہ کمی تو حجت تھی بے پناہ ۔۔۔ مجبور معصیت ہے ہر انساں خدا گواہ
یہ کون مانتا کہ مری کچھ خطا بھی ہے
عصیاں فریبیوں کی کوئی انتہا بھی ہے

اس نکتے کی وضاحت کے بعد وہ قربانئ خلیل، تجلیِ فاران اور حیاتِ

آئمہ کی طرف آتے ہیں یہ ہے "عظمتِ انسان" کا فکری خاکہ جو بہت صاف اور واضح ہے لیکن اس مرثیہ کے موثر فنی طور پر اتنے واضح نہیں اور بعض مقامات پر وضاحت کی کثرت ہے۔ درختوں کی کثرت سے جنگل نظر نہیں آتا۔ آلِ رضا کے اسلوب کا یہ رُخ کچھ صفحات کے بعد تفصیلاً آئے گا۔ فن کے اس جزوی پہلو سے قطع نظر فن کے عمومی پہلو پر نظر ڈالنے سے پتہ چلتا ہے کہ قالب کی داخلی تنظیم کا شعور رکھتے ہیں اور اس لحاظ سے عظمتِ انسان اس عہد کے دوسرے آفاقی مرثیہ افسانۂ ہستی سے برتر ہے یہ بات بڑی احتیاط سے کہی جا رہی ہے۔ جمیل مظہری کے باب میں اس مرثیہ پر سخت تنقید کی گئی ہے مگر میں اس بات سے چشم پوشی نہیں کر رہا ہوں کہ جمیل مظہری کے مرثیہ میں مابعد الطبیعی مسائل ہیں جو آلِ رضا کے مرثیہ کے اخلاقی و عمرانی مضامین سے زیادہ وسیع ہیں اور نہ ہی میں اس بات سے انکار کر رہا ہوں کہ اس مقام پر آلِ رضا کا اسلوب بیان جمیل مظہری کے اسلوب اظہار کی ملوکیت کو نہیں پہنچتا لیکن آلِ رضا نے تمام فکری مسائل کو سوانح و تاریخ کے حصے سے مربوط رکھا ہے اور اس مرثیہ کو ایک فنی ہم آہنگی دی ہے جو ایک قابلِ تقلید تجربہ ہے۔ آلِ رضا کے اس مرثیہ میں بھی تکنیک نہ خالصتاً مبصرانہ ہے اور نہ بیانیہ بلکہ اس کی مثال غزلِ مسلسل سی ہے کہ ہر تبصرہ اپنے مقام پر ہوتے ہوئے "تاریخ کے اگلے مرحلے کی طرف بڑھتا رہتا ہے۔ یہ مرثیہ جناب آلِ رضا کا سب سے مشہور مرثیہ اور علیحدہ کتابی شکل میں شائع ہوا ہے۔

ہمارے دور کے ایک بزرگ نقاد جناب راحت حسین ناصری "عظمتِ انسان" کے بارے میں لکھتے ہیں :

"سید صاحب کی مرثیہ گوئی میں سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ کردار حسینی کے ساتھ ساتھ سوز و گداز کی منزل اتنی بلند ہے

کہ دل بے چین ہو جاتا ہے۔ جو چیز گذشتہ شعراء نے واقعات کو بیان کر کے پیدا کی تھی، اس کو سید صاحب نے بلا واقعات کے ذکر اس طرح پیدا کر دیا جس کی مثال نہیں ملتی اور یہی مرثیے کی حقیقی تعریف ہے۔"

"عظمت انسان بمع جدید فن مرثیہ نگاری ص ۲۸۸"

راحت حسین ناصری صاحب کلاسیکی مرثیہ کے ماہر ہیں اس لئے انہوں نے مبصرانہ تکنیک کی قدیم وضع کے اعتبار سے تعریف کی ہے۔ ان کا یہ خیال درست ہے کہ مبصرانہ تکنیک شہادت کے مقاصد اور مطالب کے اظہار کے لئے تو معاون ہے مگر جذبے کی ادائگی میں زیادہ معاون نہیں۔ جناب آلِ رضا اس آزمائش سے یوں عہدہ برآ ہوئے ہیں کہ انھیں مبصرانہ چوکھٹے میں بیانیہ تفاصیل کو تناسب سے پیش کرنے کا سلیقہ ہے۔ یہی مثال دیکھئے کہ صرف ایک لفظ کو رکھ کے وہ ایک عام سے مصرعہ کا مزاج یکسر بدل دیتے ہیں۔

ع وہ دن ڈھلے تشنج میدانِ کربلا

تشنج کا لفظ مرثیہ کے لئے اجنبی ہے اس کے باوجود صفت معکوس Transferied epithet کے استعمال سے آلِ رضا نے اس کا بہت عمدہ مصرف لے لیا ہے۔ اسی طرح اس مصرعہ میں ع تڑپے ضرور پہلے مگر مسکرائے ہیں۔ سہل ممتنع کی ایک اعلیٰ مثال ہے۔ الفاظ سب سہل اور مانوس ہیں مگر آلِ رضا ترتیب واقعہ اور لفظ ضرور کے بلیغ اشارے سے حزن و استقامت دونوں کو برابر سامنے لائے ہیں۔

قربانیٔ خلیلؑ ؎

خالق سے لو لگا کے جو سوتے تھے باخبر طالع ہوئی یہ خواب میں بیداری نظر
خود ذبح کر رہے ہیں اسی لو میں بے خطر نورِ نظر، دُعا کا ثمر، جان و دلِ پسر

بیٹے سے لی جورائے تو چہرہ دمک اُٹھا
اک پھول دو دلوں میں کھلا اور مہک اٹھا

بعثت رسول مقبولؐ

فاران سر بلند پہ وہ روشنی ہوئی — موج شعاع چار طرف گھومتی ہوئی
یہ سمت کھل اٹھی تو وہ روشن کبھی ہوئی — وا چشم معرفت سر نظارگی ہوئی
ٹھہری کہاں شعاع ابھی یہ سوال ہے
خود روشنی پہ آنکھ ٹھہرنا محال ہے

عہدِ خلافت، حیات امیر المومنینؑ

پیشِ نظر حسینؑ کے یہ سخت سانحا — ذات علی صفات سے مسلم چراغ پا
خرمن ہی چاٹ جانے کو گھن لگا ہوا — کفران نعمت علوی اور برملا
مذہب کی کاٹ چھانٹ کے نعرے بلند ہیں
طے کر لیا گیا کہ علی ناپسند ہیں

آخری مصرعہ میں لہجے کی قطعیت قابل داد ہے کہ ایک خاص رجحان کی سطحیت کس سہولت سے نمایاں کر دی گئی۔ اجتماعی نفسیات کی تصویر کشی کی تکنیک میں گزشتہ مرثیے کے مقابلے میں ترقی نظر آتی ہے گو کہ مواقع کم ہیں۔

شہادت حضرت امام حسن علیہ السّلام

حجت تمام کر کے امامت نے دی صدا — اب تو ہے ہمکو صرف شریعت سے واسطا
لے جاؤ اپنا ناقۂ زخمی شکستہ پا — اسکا جواب زہر سے چھپ کر دیا گیا
باقی جو حوصلے تھے وہ کھل کر نکل گئے
حد ہو گئی کہ تیر جنازے پہ چل گئے

آفاقی پس منظر میں مقصدِ حسینؑ کا تعارف اس بند میں کیا گیا ہے ؎

اسلام نے دکھایا تھا انساں کا جو کمال　　کرتے ہیں اب اسی کو مسلمان پائمال
جورِ منافقت نے کیا یوں تباہ حال　　عظمت کا چل چلاؤ طبیعت بہت نڈھال

آواز دی ہے فاطمہؑ کے نور عین کو
انسانیت پکار رہی ہے حسینؑ کو

مقصد کے اعتبار سے اور عزائی تاثر دونوں کے لحاظ سے اس مرثیہ میں شہادت حضرت علی اصغرؑ کا منظر عروج کا مقام ہے ؎

آغوش مادری میں مجاہد یہ بے قرار　　ہے میاں میں جہادِ حسینی کی ذوالفقار
مظلومیت کی تیغ ہے معصومیت کی دھار　　بھرپور ہوگا فوج شقاوت پہ اسکا وار

رکھنا خیال ایسے مسافر کے ساتھ کا
حربہ ہے یہ حسینؑ سے صابر کے ہاتھ کا

وہ دن ڈھلے تشنج میدانِ کربلا　　وہ صرف خون و خاک بیابانِ کربلا
وہ تازہ تازہ ہدیۂ مہمانِ کربلا　　اس پر بھی وہ وقار کہ شایانِ کربلا

اصغرؑ پدر کے ہاتھوں پہ یوں تیر کھائے ہیں
تڑپے ضرور پہلے مگر مسکرائے ہیں

وہ وقت اور اُجڑے ہوئے گھر کا سامنا　　وہ بے دوا مریض کے بستر کا سامنا
کیا کم تھا یوں بھی بیکس و مضطر کا سامنا　　چہرے پہ خون، مادرِ اصغرؑ کا سامنا

کہہ دو ہر امتحان سے تیار ہے حسینؑ
اس معرکہ کا حیدرِ کرار ہے حسینؑ

اس سلسلے کا تیسرا مصرعہ دیکھئے:

ع　چہرے پہ خون مادرِ اصغرؑ کا سامنا

یہاں بیانیہ وسعت زیادہ ہے اور مصائب کی تدریجی نشست سے چوتھا مصرعہ

بے پناہ ہوگیا ہے

جب مبصرانہ پیرایۂ اظہار میں عزائیہ پہلو کی گنجائش نسبتاً قلیل ہے تو القاب کا استعمال بھی بہت اہمیت اختیار کرلیتا ہے۔ شبلی نعمانی نے موازنۂ انیس و دبیر کی بحث کو اسی نکتے پر مرکوز کرنے کی کوشش کی تھی اور دو مصرعے پیش کئے تھے۔

ع مولا نے سر جھکا کے کہا میں حسینؑ ہوں — انیسؔ

ع فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں — دبیرؔ

عہدِ حاضر میں بھی یہی کیفیت نظر آتی ہے مثلاً ہم جوشؔ ملیح آبادی کے باب میں انہیں کے دو مصرعوں کا موازنہ کر کے آئے ہیں۔

ع لازم ہے کہ ہر شخص حسینؑ ابن علیؑ ہو

ع اس راہ میں تھا حرف اک انسان کا قدم

اور تاثیر کے اعتبار سے موخر الذکر مصرعے کی طرفداری کر چکے ہیں۔ ہر لقب شخصیت کے جُدا پہلو کا عکاس ہے ایسی صفات کو بطور علامت دوسری شخصیت کے لئے استعمال ادب میں عام ہے لیکن اگر اس کے استعمال کا محل یا مرحلہ علامت ساز مرحلے سے بھی زیادہ سنگینی کا حامل ہو تو صفات منتقل ہی نہیں ہوتے ان میں ایسا تسلسل ہوتا ہے کہ دونوں شخصیات علامتی و مذکورہ کی قوت ایک ساتھ جمع ہو جاتی ہے سیّد آلِ رضاؔ کے یہاں یہ عمل انتہائی ہنرمندی کے ساتھ طے پایا ہے۔ اس بیت کو دوبارہ ملاحظہ کریں ؎

کہہ دو ہرا امتحان سے تیار ہے حسینؑ
اس معرکہ کا حیدرِ کرّار ہے حسینؑ

آلِ رضاؔ نے اس لقب کو مکرر استعمال کیا ہے اور دوسری بار لقب کے پیچھے نہ صرف امیر المومنینؑ بلکہ امام حسین علیہ السلام کی شخصیت بھی کارفرما ہوگئی

ہے۔ دو بند ملاحظہ ہوں۔

جیدر کا شیر فتح شہادت پہ ہے تلا ۔۔۔ بیٹی علی بہر و مدد حسب مدعا
ہر امتحاں قبول ہے منظور ہر جفا ۔۔۔ لیکن حرم کے سر سے نہ سر کے ابھی ردا
ناموس کے وقار کا فی الحال دور ہے
اس معرکہ کا حیدر کرار اور ہے

مرثیہ کے آخر پر سجدۂ آخر کا منظر ہے ۔

انسان کا مرقع عظمت ہے یادگار ۔۔۔ سجدے پہ افتخار، شہادت پہ اعتبار
دو ہرے شرف ہیں ایک سے ہے ایک فی وقار ۔۔۔ دل پر وہ اختیار کہ عالم پہ اختیار
دونوں پہ ایک ساتھ حکومت حسینؑ کی
سجدہ حسینؑ کا ہے شہادت حسینؑ کی

ع ۔ دل پر وہ اختیار کہ عالم پہ اختیار ۔ جناب آلِ رضا نہایت بلاغت کے ساتھ واقعہ کی آفاقیت کو دائرۂ اظہار میں لائے ہیں۔ دل اور عالم ایسے نفسیاتی لمحے میں یکجا کئے گئے ہیں۔ آفاقی تصورِ عزائی تاثر سے ہم آہنگ ہو گیا۔

ع ۔ خوشا نصیب دیارِ حسینؑ دیکھ لیا

عظمتِ انسان کے بعد آلِ رضا کا اہم ترین مرثیہ ہے۔

عظمتِ انسان کو سیّد آلِ رضا کے مداحوں نے بجا طور پر ان کا شاہکار تسلیم کیا ہے موضوع کی وسعت اور اس مرثیہ کے مبصرانہ تقاضوں نے سیّد صاحب کو اسلوب کی ریاضت پر آمادہ کیا۔ یہ فرق نہ ہوتا تو ان کا وہ مرثیہ شاہکار ہوتا جس کا مطلع ابھی رقم ہوا ہے۔ یہ مرثیہ حضرت حبیب ابن مظاہر رضی اللہ عنہ، کے حال کا ہے۔ اس مرثیہ کا بیانیہ خاکہ، مداح کے سفر زیارت۔ مجالس عزا کی افادیت حضرت حبیب ابن مظاہر کا سفر کربلا، ان کے چشم دید احوالِ مدینہ اور شہادت

امام پر مشتمل ہے۔ یہ بیانیہ خاکہ اس لحاظ سے توجہ طلب ہے کہ مرثیہ کے اختتام کے علاوہ مرثیہ کے آغاز میں بھی شہادت کے مناظر کو پیش کیا گیا ہے۔ غرضکہ بیانیہ خاکہ دو نقطہائے عروج کے درمیان رکھا گیا ہے۔ جس طرح سے عظمتِ انسان ایک وسیع موضوع کی تنظیم کے لحاظ سے ایک شاہکار ہے اسی طرح زیرِ نظر مرثیہ آہنگ کلام کی علویت کے لحاظ سے ایک شاہکار ہے۔

آل رضا اس مرثیہ میں اسی مقام پر کھڑے ہیں جہاں مرزا اوج مرحوم ؎

حق نے کیا کیا شرف اے خاکِ شفا تجھ کو دیے

کہتے وقت کھڑے تھے۔ انہوں نے جذبہ کی اس سطح کو پالیا ہے جس کو عبادت کی گداختگی سے نسبت ہے۔ آل رضا کا عام اسلوب اس سے زیادہ سلیس ہے لیکن ایک طرف عبادت کا تاثر اور دوسری طرف ادق الفاظ متوازی نشست کے سبب ہم آہنگ و خوش آہنگ ہو گئے ہیں ؎

حسین نازِ مشیت حسین امامِ نیاز | حسین ایسی حقیقت جو اصل ہیں اعجاز
حسین اپنے ہی جد کی یہ مستقل آواز | ہزار کرب و بلا ہو مگر نماز نماز

جناں کی سمت نہ وقتِ نماز بڑھ کے چلے
نماز رہ گئی ایسی نماز پڑھ کے چلے

رجوع جسمیں کہ دل سوئے حق لپکتا تھا | خشوع جسکو بحیرت خلوص تکتا تھا
خضوع جسمیں نظام نفس کو سکتا تھا | رکوع جسمیں کہ تازہ لہو ٹپکتا تھا

پھر اپنے خون سے محکم بنائے دیں کھدی
زمیں کو ہو گئی معراج یوں زمیں گھدی

حسین فرش کی زینت حسین عرش مقام | حسین سجدہ کی رفعت حسین سجدہ تمام
حسین نفس عبادت کے ساتھ ربطِ دوام | حسین تقویت خون رگِ اسلام

شہید جس نے یہ یادگار چھوڑی ہے
لہو کی دھار سے خنجر کی دھار موڑی ہے

اس بیت کے مضمون کو اکثر اساتذہ عصر نے ادا کیا ہے۔ خود جوشؔ ملیح آبادی کی یہ بیت بہت مشہور ہوئی ہے ؎

لی سانس جس نے رشتۂ شاہی کو توڑ کر
جس نے کلائی موت کی رکھ دی مروڑ کر

مگر جناب آلِ رضا کی بیت میں خون کی دھار اور خنجر کی دھار کا جو التزام ہے وہ اسے جوشؔ کی بیت پر ایک گونا سبقت دے رہا ہے۔

عتبات عالیہ کے ذکر کے بعد سید آلِ رضا نے مجالس عزا کی اخلاقی اہمیت کو اُجاگر کیا ہے۔ چونکہ وہ جدید ذہن سے اتصال رکھتے ہیں انہوں نے مجالس عزا کی توجیہہ روایتاً نہیں درایتاً کی ہے اور سماجی تنقید کے ساتھ نفسیاتی نکات کو ملحوظ رکھا ہے

خطا سرشت ہیں بیشک گناہگار بھی ہیں
لحاظ آتا ہے مولا کے سوگوار بھی ہیں
یہ حق ادا نہ ہوا سخت شرمسار بھی ہیں
شعورِ غم میں مگر اتنے باشعار بھی ہیں
خود اپنے دل کو اسی واسطے سے ٹوک لیا
نہ جانے کتنے گناہوں سے ہاتھ روک لیا

حضرت حبیب ابن مظاہر کا احوالِ سفر یوں رقم ہوا ہے۔

ہوائے شمع میں لہرا رہا تھا پروانہ
یہ ہوش تھا کہ ہوا جا رہا ہے دیوانہ
اسی خیال کا بنتا تھا بڑھ کے افسانہ
چھلک نہ جائے ہتھیلی پہ آ کے پیمانہ
پناہ مانگ رہے تھے نظر کے دھوکوں سے
اُلجھتے جاتے تھے حدِ نظر کے دھوکوں سے

اس آخری مصرعہ میں، فطری تعجیل میں یکسانیت سفر کے احساس کو بہت خوبی کے ساتھ نظم کیا ہے۔ لغات بھی اس قدر جدید ہیں کہ شاعری کی موجودہ روش داخلیت کے جس اظہار کے لئے کوشاں تھی اس کے لئے بھی اس مصرعہ میں رہنمائی موجود ہے۔

اصحاب حسینؑ کی تشنہ دہانی:

وہ خشک خشک لبوں پر خدا کی حمد و ثنا — ادائے فرض کا احساس آپ اپنا صلا
زبان تشنہ لبی پر نہ آ سکا شکوہ — جمے رہے وہ قدم اور بہا کیا دریا
بلا کی پیاس میں پیاسی نظر نہیں ترسی
حسینیت کی گھٹا ٹوٹ ٹوٹ کر برسی

جناب سید آلِ رضا کے اس مصرعہ میں جو چھلکتا تغزل ہے وہ اسے ساقی نامہ کے دائرے میں لے جا رہا ہے گرچہ ظاہر ہے اس مرثیہ میں انہوں نے ساقی نامہ کا کوئی اہتمام نہیں کیا ہے۔ یہیں نہیں بلکہ اکثر مقامات پر بیت اپنے تغزل کی بنا پر متوجہ کرتی ہے ؂

خدا رسول کا پیارا ہمیں بھی پیارا ہے — یہ دل ہے دل پہ کسی کا کوئی اجارا ہے
کبھی تو کام ہی آئے گا ولولہ دل کا — ملا ہوا ہے شہیدوں سے سلسلہ دل کا

اسلوب کے اس رُخ کے بعد سجدۂ آخر کا دوسرا منظر دیکھئے۔

نماز عصر شہیدوں کی سوگوار نماز — غریب و بیکس و تنہا کی غم گسار نماز
فضیلتوں سے بھری جان انتظار نماز — وہ یادگار نمازی وہ یادگار نماز
صدائے قلب حزیں انجمن سے مستغنی
اذان اکبر شیریں سخن سے مستغنی

شیفتہ نے انیس کے ایک مصرعے "آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے" کی

تعریف کرتے ہوئے کہا تھا کہ اس کے بعد مرثیہ کی ضرورت نہیں تھی۔ عالم تنہائی کی مصوّری کے لحاظ سے سیّد آل رضا کی مندرجہ بالا بیت عروج کمال پر ہے بلکہ ردیف کے انتخاب میں انہوں نے جس جرات کا مظاہرہ کیا ہے اس کی جتنی بھی تعریف کی جائے کم ہے۔ لفظ مستغنی کی لطیف بلاغت امام عالی مقام کے مکمل خضوع اور ذاتِ احدیت کی طرف مکمل رجوع، بندے کی بندگی اور خدا کی خدائی کو ایک الگ سطح پر رکھ کر تنہائی کی تقدیس کی عکاس ہوگئی ہے! انجمن اور اذان اکبر شیریں سخن کا التزام اصحاب حسینؑ کی شہادت کو ذات امامت سے ایک لطیف اشارے سے منسلک کر رہی ہے کہ ان کی شہادت شہادتِ حسینؑ کے تدریجی مراحل تھے۔

اس مرثیہ میں اسالیب کا تنوع ملتا ہے مگر آغاز و اختتام کا اسلوب یکساں ہے تنقیدی اعتبار سے یہ مطالبہ کہ سیّد آل رضا اسلوب کی ایک ہی سطح پر قائم رہتے جائز نہیں اساتذہ میں بھی چند ایک ہی ہمواری کے ایسے تقاضے کو پورا کر سکے تھے۔ رہا ترتیب کا سوال تو اس کی سند بھی اساتذہ کے کلام میں ملتی ہے مثلاً خود میر انیسؔ کے یہاں

ع دشت وغا میں نور خدا کا ظہور ہے

ترتیب کی وہی صورت ہے جو آلِ رضا کے زیرِ نظر مرثیہ میں ہے لیکن اتنا مطالبہ ہم جائز سمجھتے ہیں کہ اسلوب کی اس بلندی سے ہم آہنگ ہو کر ترتیب پر دھیان ہوتا اور آغاز کے کچھ بند اختتام میں جمع ہو جاتے تو اتنا اعلیٰ تاثر منتشر ہونے سے بچ جاتا۔

(۲)

جب عہدِ حاضر کے شعراء نے مرثیہ میں اصلاح کی کوشش کی تو اُن کے

پیش نظریہ اعتراض بہت نمایاں طور پر تھا کہ کربلا میں موجود مخدرات عصمت وطہارت کو کلاسیکی مرثیہ میں عزم واستقلال سے عاری دکھایا گیا ہے، اس لئے جدید مرثیہ گو شعراء نے جس مقدس ہستی کی طرف خصوصی توجہ دی ہے وہ ثانی زہرا حضرت زینبؑ کبریٰ ہیں۔

جمیل مظہری نے عزم محکم ۱۹۴۲ء میں حضرت زینبؑ کے کردار کو حقیقی رُخ سے پیش کیا تھا اور اس کے بعد شامِ غریباں ۱۹۶۳ء میں ان کے حال کا ایک مکمل مرثیہ پیش کیا بعینہٖ یہی صورت سیّد آل رضا کے یہاں نظر آتی ہے، انہوں نے شہادت کے بعد میں جناب زینبؑ کے کردار کو نمایاں کیا اور پھر اس کے بعد ایک مکمل مرثیہ شریکۃ الحسینؑ کے عنوان سے تحریر کیا جو ۱۹۷۰ء میں علیحدہ کتابی صورت میں شائع ہوا ہے "شہادت کے بعد" سے متعدد بند نقل ہو چکے ہیں اب وہ بند دیکھئے جس میں اہلحرم کا کوفہ میں ورود اور جناب زینبؑ کا خطبہ ہے،

جذبۂ خاص کی رو میں جو چلا مجمع عام ۔۔۔ خرمے پھینکے گئے بیچاروں پہ خیرات کے نام
بھوکے پیاسے کی زباں پر وہیں آیا یہ کلام ۔۔۔ لوگو ہم آلِ محمدؐ پہ تصدق ہے حرام
پھر تو مجمع کا عجب رنگ نظر آتا تھا
شورِ بے تابیٔ گریہ بڑھا جاتا تھا

دخترِ حیدرِ کرار کو اب آگیا جوش ۔۔۔ بامحل شانِ خطابت سے ندا دی خاموش
چھایا سناٹا بنا مجمع کوفہ ہمہ گوش ۔۔۔ کان لوگوں کے کھڑے ہو گئے آنے لگا ہوش
اور ہی رنگ تھے اس طرزِ سخن میں گویا
تھی زباں باپ کی بیٹی کے دہن میں گویا

پُر اثر خطبہ کا تھا مختصراً یہ مطلب ۔۔۔ حمد زیبا ہے اسی کیلئے جو سب کا ہے رب

بہر صلوٰۃ ہوئے ہیں مرے جد شاہ عرب　　جنکی عترت کا بھی مخصوص وہی ہے منصب

اہل کوفہ ہمیں اب دیکھ کے کیا روتے ہو
داغ مشکل سے دُھلے گا جسے یوں دھوتے ہو

لونڈیوں کی طرح آتی ہے خوشامد تم کو　　قسمیں کھا کھا کے پلٹ جاتے ہو وعدہ شکنو
بٹ کے تاگے کو جو خود توڑ دے وہ عورت ہو　　فرق سے ظاہر و باطن کے بنا کیا ہو سنو

جھنڈ گھورے کا درختوں کا جو اُگ آتا ہے
یا وہ چاندی کا ملمع جو اُتر جاتا ہے

اپنے زخموں کے طبیبوں سے یہ جھوٹے وعدے　　تم نے وہ کام کیا کہ فلک ٹوٹ پڑے
ہم پہ یہ ظلم و ستم ہم سے ہدایت پا کے　　بوجھ جو تم نے اٹھایا ہے وہ سر توڑ نہ دے

رنگ کیا گریہ وقتی کا جسے ظالم ہو
کم ہنسو روؤ زیادہ کہ بہت ظالم ہو

اس خطبہ کے بعد دربار یزید کا خطبہ بھی تفصیل کے ساتھ درج ہے۔ اقتباسات طویل ضرور ہیں مگر یہاں ترجمہ کے حسن کے علاوہ ماحول سازی کی مہارت کو اجاگر کرنا مقصود ہے۔

جانتے ہیں یہ ہنر صاحب اعجاز کلام　　کیا لیا جاتا ہے کس قسم کے الفاظ سے کام
خطبہ زینب دلگیر کا اللہ رے نظام　　ایک سکتے میں تھا دربار مع حاکم شام

گوش دل ہی میں نہ اب تک وہ صدا آتی ہے
ترجمہ میں بھی وہی برق چمک جاتی ہے

لائق حمد ہے جس نے ہمیں عزت بخشی　　کیا بتدریج فضیلت پہ فضیلت بخشی
چھانٹ کر ہم میں سے اوّل کو رسالت بخشی　　اور آخر کو یہ بالشان شہادت بخشی

ہوں سوا ان کے مراتب یہ دعا کافی ہے

ہم کو یہ فخر ہے کافی کہ خدا کافی ہے

اے یزید آج جو آنکھیں ہیں ہماری گریاں — اے یزید آج جو اٹھتا ہے کلیجوں میں دھواں
اے یزید آج جو ہم قید میں ہیں سر گرداں — اور تو تخت حکومت پہ ہے شاداں فرحاں

اس سے کیا او ستم و جور و ظلالت والے
تو بڑھا پیش خدا گھٹ گئے عزت والے

مطمئن بیٹھے ہیں جو تیری حمایت والے — تجھ کو اللہ کے بندوں پہ مسلّط کر کے
ساتھ اس روز اسی حال میں یہ بھی ہونگے — اور وہ بھی جو تھے اسطرح سو ان سو پہلے

ہو گا معلوم شقاوت کا نتیجہ اس دن
بدلہ یہ کیا ہے لیا جائے بدلہ اس دن

شریکتہ الحسین میں حضرت زینبؑ کی سیرت تفصیلاً بیان کی گئی ہے۔ دربارِ یزید میں حضرت زینبؑ کے خطبہ کا ترجمہ جوں کا توں وہی ہے جو شہادت کے بعد میں درج ہے اور میں اسے جناب آل رضا کی تاریخی دیانت داری کے احساس پر محمول کرتا ہوں۔ بیانِ سیرت میں دو بند ملاحظہ ہوں ؎

اسکو معراج جو ہوئی اسمیں برابر کی شریک — فاطمہ جیسے رہیں مرسل داور کی شریک
اور پھر کار امامت میں بھی حیدر کی شریک — ہر فریضے میں بڑے شوق سو گھر بھر کی شریک

خدمت و عظمت بے مثل سراپا زینبؑ
کبھی فضہ تو کبھی فاطمہ زہراء زینبؑ

واہ رے عظمت قربانی و اخلاص و وفا — ہے کہیں اور زمانے میں یہ نقشہ یہ صدا
سامنے خاک پہ ہو بھائی کا پرخوں لاشا — اور بہن کہتی ہو معبود تقبل منّا

نقش یوں قلب عبادت پہ تھا زینبؑ زینبؑ
لب معراجِ شہادت پہ تھا زینبؑ زینبؑ

(۳)

سوانح وخطبہ کے علاوہ جب ہم شریکتہ الحسینؑ کے عام آہنگ پر نظر کرتے ہیں تو ایک دوسری دنیا نظر آتی ہے۔ سید آلِ رضا نے اپنی ابتدائے مرثیہ گوئی سے اسالیب کے تجربے کئے ہیں۔ ع خوشا نصیب دیارِ حسینؑ دیکھ لیا۔ میں انہوں نے جو نئی حدیں قائم کی ہیں اس کا اعتراف بھی ہم نے کیا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات پر زور دیتے آئے ہیں کہ ان کے پس پشت غزل کی روایت ہے۔ ان کے اعلیٰ ترین مراثی میں اثر نہیں جھلکتا لیکن ادھر کے اکثر مراثی میں آرائش کا جو فقدان ہے وہ غزل کی زبان کا فیض ہے۔ غزل کی زبان جو میر ذوق اور داغ سے ہوتی ہوئی آج ناصر کاظمی اور حسن نعیم کے یہاں آکر دورِ جدید کے داخلی انتشارات سے ہم آہنگ ہونے کے باوجود کسی سمت نمائی کرنے سے یکسر عاری ہے۔ اپنی ادبی روایت میں سودا، ناسخ، دیا شنکر نسیم اور مرثیہ میں مرزا دبیر کی مثال دے کر ہم آرائش کلام کو تصنع کا پیش خیمہ کو کہیں مگر اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اگر روایت مذکورہ زبان کی پاکیزگی کے متوازی نہ ہوتی تو ہمارے ادب کو غالب اور اقبال میسر نہ ہوتے۔ مرثیہ کی شاعری باوجود حزنیہ شاعری ہونے کے داخلی شاعری نہیں اور وہ جس وسعت زبان کی متقاضی ہے وہ اردو غزل کے اس دبستان میں نہیں جس کی نمائندگی آرزو کرتے ہیں۔

جدید مرثیہ کے میدان میں نظم کے راستے سے آنے کی وجہ سے زیادہ کامیاب رہے ہیں کہ انہوں نے نئی اصطلاحات اور وسیع لغات کو عام کرنا سیکھا۔ اور چونکہ وہ تسلسل کلام کے عادی ہوتے ہیں۔ اگر میرا تبصرہ دوراز کار نظر آرہا ہے۔ تو شریکتہ الحسینؑ کے پہلے ہی مصرعے پر غور کریں اور پھر بتائیں کہ یہ کسی قرینے

سے تعارف کا انداز یا اپنی ترکیب سے کسی کلام کا آغاز معلوم ہوتا ہے ؟

اس مرثیہ کے ابتدائی چند بند دیکھئے۔ انتخاب الفاظ پر نظر رہے۔

کتنا نازک تھا فریضہ جو بجا لائے حسینؑ   تا بہ دل حلقہ مذہب کو لے آئے حسینؑ

کلمہ رسم کے پھندے سے چھڑا لائے حسینؑ   حق کو ناحق کی ملاوٹ سے بچا لائے حسینؑ

نقل میں اصل حقیقت کو جو چھپنے نہ دیا

ڈھونگ اسلام مجازی کا پنپنے نہ دیا

پورا بند عام اور سلیس زبان میں ہے مگر چوتھے اور آخری مصرعوں میں "ملاوٹ" اور "ڈھونگ" جیسے الفاظ کا استعمال مرثیہ جیسی صنف میں عامیانہ ہے۔ یہ درست ہے کہ اساتذہ کا کلام بھی ان لغات سے پاک نہیں مگر وہاں مکالے کی مناسبت سے انہیں جذب کر لیا جاتا تھا۔ یہاں یہ جواز نہیں۔ ایک بند اور دیکھئے ردیف پر توجہ رہے ؎

جس پہ یہ گھر بھی فدا کیا اسے جھٹلاؤ گے   جس پہ اکبر بھی فدا کیا اسے جھٹلاؤ گے

جس پہ اصغر بھی فدا کیا اسے جھٹلاؤ گے   جس پہ یہ سر بھی فدا کیا اسے جھٹلاؤ گے

عمر بھر کس کو کیا سوچ سمجھ کر سجدہ

کس کو کرتا ہے حسینؑ اب تہہ خنجر سجدہ

اسے جھٹلاؤ گے کی ردیف ایک بلند منظر کو گفتار کا جو ماحول دے رہی ہے اُسے ہم تُو تُو میں میں کے علاوہ کچھ اور کہنے سے عاری ہیں۔ خداوند تعالیٰ تلاوت سورۂ رحمٰن کی توفیق میں ہم سب کو شریک کرے لیکن اگر ایک زبان کے تیور کو دوسری زبان میں منتقل کرنا اتنا آسان ہوتا تو ڈپٹی نذیر احمد کے بعد کسی کے بھی ترجمے کی ضرورت نہ ہوتی۔ پانچویں مصرعہ میں مقصود اصلی کو شدت کے ساتھ ادا ہونے کا طریقہ صرف "سوچ سمجھ" کہتے وقت لہجے کی منصور تبدیلی

ہے جو بلاغت کی اعلیٰ مثال نہیں علاوہ ازیں سوچ سمجھ کی ترکیب کو ہم عرفان امام کے لئے برعکس مبالغہ کے سوا کیا کہہ سکتے ہیں۔

لہجے کی متصوّر تبدیلی کی تکنیک عام ہے۔ خط کشیدہ الفاظ پر غور کریں ؎

ع تزکیہ نفس کا ہوتا رہے جس میں خود ہی

ع حق کے مخصوص شہیدوں پہ شہادت ہے نثار

جہاں آرائش سخن ہو وہاں تشبیہ اور مبالغہ کے سبب ادنیٰ سے اعلیٰ تصوّرات کا سفر سہل ہو جاتا ہے۔ جناب آل رضا کے احتیاط کے سبب یہ سفر بھی بسا اوقات مشکل ہو گیا ہے خصوصاً فکری مضامین میں تعریف و تعین کی منزل ان کے پیدا کردہ دائرہ کے باہر رہ جاتی ہے وہ دائرہ جسے منطق کی زبان میں تحصیل حاصل یا Tautology کہتے ہیں۔ اس کی مثالیں انکے اعلیٰ مراثی میں بھی ہیں۔ "عظمتِ انساں" سے یہ مصرعے دیکھیے۔

ع انسانیت ہے طرّۂ انساں کا امتیاز

؎ جو عقل سے پھرا وہی بے گانہ ہو گیا
کہتے ہیں اور کس کو کہ دیوانہ ہو گیا

بلاغت کی رو سے کسی غلط مفروضے کا اظہار منفی اعتبار سے بھی۔ ناپسندیدہ ہے جناب آلِ رضا نے اس نکتے کو اکثر فراموش کیا ہے شریکۃ الحسینؑ میں اس کی مثالیں دیکھیے۔

ع سر پہ قرآں متوازن تھا گراں بار نہ تھا

ع صدق ان کا کسی تحریف کا قائل ہی نہ تھا

کسی ضد سے کسی صفت کا اظہار نثر میں تو شاید زیب دے جائے مگر شعر میں بلاغت کے جن اعلیٰ مدارج کی ضرورت ہوتی ہے اس کا حق بایں طور

ادا نہیں ہو سکتا۔ شریکتہ الحسینؑ کے علاوہ جناب آل رضا کے جس مرثیہ میں اس ترکیب کا وسیع استعمال ملتا ہے اس کا مطلع ہے ع اسلام کے کمال کا ہنگام آگیا۔ مذکورہ بالا انداز کے مصرعوں کے آگے ستارہ بطور نشان بنا دیا گیا ہے ؎

وہ فکر کا مقام کہ لغزش ذرا نہ ہو ٭ وہ ذہن کا مقام کہ پستی روا نہ ہو
مالک کی مرحمت کے سوا مدعا نہ ہو ٭ حرفِ عطا میں اپنی طرف سے خطا نہ ہو

اللہ رے احترام و ودیعت کی زندگی
اک مستقل ادائے امانت کی زندگی

ہر وقت ذہن و روح کی یکرنگیٔ عمل ٭ وہ اتصال ربط کہ داخل نہ ہو خلل
پیشِ نظر تناسب اقدام بر محل ٭ سب عقل اور عقل کا ہر فیصلہ اٹل

ہو کوئی کام اپنا سلیقہ جو ہے سو ہے
پس اپنی زندگی کا طریقہ جو ہے سو ہے

موجودہ بحث سے قطع نظر آخری مصرعہ پر نظر کیجئے تو احساس ہوتا ہے کہ آفاقیت اور عمومیت کے نازک فرق کو ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے۔

رکھتی ہے جو مدارج اعلیٰ رہ صواب ٭ ہوتے نہیں وہ ہر کس و ناکس کو دستیاب
مل جائے رہ رؤں کو کتنی ہے لاجواب ٭ تہذیب راہ عصمت رہبر کی آب و تاب

ہر گام پر دکھاتی ہے رفعت کی روشنی
مذہب میں پختگی۔ عقیدت کی روشنی

"پختگی عقیدت" تو "سوچ سمجھ کر" کے ٹکڑے کا ہی جواب ہے۔ اس مصرعہ کو ملا کی اذان سے نسبت ہے مجاہد کی اذان سے نہیں۔

ہیں دردمندیاں بھی دل ذمہ دار کی ٭ چبھتی ہے دل میں نوک حوادث کے خار کی

لیکن روش یہ ہوتی ہے اس باوقار کی ٹھوکر نہ لگنے پائے غمِ روزگار کی
رستہ رندھا ہوا ہے تو رستہ سدھاریے
کانٹے نہ ہٹ سکیں تو انہیں روند ڈالیے

جناب آلِ رضا کی زبان سہل اور سلیس ہے۔ یہ بہت قابلِ قدر صفت ہے لیکن ان کے یہاں مشکل یہ ہے کہ جہاں الفاظ کا استعمال جائز بھی ہے وہاں بھی الفاظ کیا تمثیلی کیا صوتی حیثیت میں تہہ داری کا احساس نہیں دلاتے یہی زبان جب محاورے کی چاشنی لے کر روزمرہ اور مکالمے کی منزل میں آتی ہے تو جادو جگا دیتی ہے جس کا مظاہرہ انہوں نے "شہادت کے بعد" میں کیا ہے۔ یہی ہے زبانِ غزل کی خوبی اور یہی ہیں زبان غزل کی حدود۔

اس سامان کے ساتھ اعلیٰ شاعری تو کیا اچھی شاعری بھی ممکن نہ تھی، اگر اس اسلوب کے پسِ پشت ایک قدر آور شخصیت نہ ہوتی۔ نظیر اکبر آبادی کے یہاں تخلیقی صلاحیتوں کا وفور تھا، گلشن ناآفریدہ پر نظر تھی مگر وہ تاریخ سخن کا دھارا نہ موڑ سکے چونکہ ان کی شخصیت بلند قامت نہ تھی۔ سیّد آلِ رضا نے اپنے ذاتی غم کو غمِ حسینؑ میں ضم کر کے جس بلند کرداری کا ثبوت دیا ہے، اس نے جذبہ کی صداقت، تاثیرِ کلام کی ضامن ہوگئی اور اسی کے فیض نے سیّد آل رضا کو دورِ حاضر کا مقبول ترین مرثیہ نگار بنا ہے مکرر لے

کبھی تو کام ہی آئے گا ولولہ دل کا
ملا ہوا ہے شہیدوں سے سلسلہ دل کا

(۴)

اس تعلق سے جناب آلِ رضا کے دو مرثیے ذہن میں آتے ہیں ایک

جس کا ذکر اوپر آچکا ہے ع اسلام کے کمال کا ہنگام آ گیا

اور دوسرا ع میرے اللہ نے کیا کیا مجھے نعمت بخشی

یہ مرثیہ انہوں نے اپنے صاحبزادے کے انتقال کے بعد تصنیف کیا ہے

زلزلہ ایسا کہ ٹکنے نہیں پاتے تھے قدم　　　وہ کڑی چوٹ شباب علی اکبر کی قسم

جسمیں ہو جائے یہ ٹوٹے ہوئے دل کا عالم　　　سخت جانی سے الجھتا ہوا اکھڑا ہوا دم

خون دل چوس کے رکھ دے جو وہ صدمہ اور میں

یہ ضعیفی وہ جواں بیٹے کا لاشہ اور میں

اب مرے ذکر حسینی کا خزانہ دیکھو　　　مرثیے ہی میں کہی بات بنانا سیکھو

ہوش اڑتے تھے مگر ہوش میں آنا دیکھو　　　یا علیؑ کہہ کے جنازے کا اٹھانا دیکھو

آ گیا دھیان کہ یہ فرض ادا کرنا ہے

ذاکر سبط نبی ہوں مجھے کیا کرنا ہے

ذمہ داری کا احساس قوی تھا کتنا　　　مرثیے میں جو کہا اس پہ عمل بھی ہو ذرا

شکر کر اس کا رضا کہہ کے رضیاً بقضا　　　جس نے اس دم یہ سمجھنے کا سلیقہ بخشا

یہ قمر میرا قمر ہے علی اکبرؑ تو نہیں

خوبرو لاکھ ہو ہم شکل پیمبرؐ تو نہیں

اس حادثے سے پیشتر وہ شہزادہ علی اکبرؑ کی شہادت کو یوں نظم کر چکے تھے ؎

اللہ رے شکل فخر میں دل دوزیٔ ملال　　　دنیا دکھا سکے گی نہ ایسی کوئی مثال

دل والو سوچ سکتے ہو کیا ہو گا دل کا حال　　　اک لاش دیکھ دیکھ کے آئے جو یہ خیال

کس ولولے سے آ کے مرے پاس دیکھتا

اکبرؑ کو اس گھڑی مرا عباسؑ دیکھتا

کچھ اور اب مجال تصور نہیں رضا　　　گھٹنے زمیں پہ ٹیک کے سنبھلے شہ ھدیٰ
اس کے سوا کہ واہ رے مظلوم کربلا　　　کس عزم و اعتماد و اعانت سے یہ کہا

بابا علیؑ زمانے کے مشکل کشا علیؑ
کڑیل جوان کی لاش اُٹھاتا ہوں یا علیؑ

جب ہم پہلے مرثیہ؎ میرے اللہ نے کیا کیا مجھے نعمت بخشی. کی طرف لوٹتے ہیں تو ہمیں مرثیہ کی تشکیل جدید کی نسبت سے کچھ باتیں نظر آتی ہیں یہ تو ظاہر ہے کہ آلِ رضا نے مرثیہ کے اجزائے ترکیبی عمداً بدلے ہیں لیکن جیسا کہ ہم جوشؔ کے باب میں دیکھ چکے کہ مرثیہ اپنے مقصد اور ساخت کے اعتبار سے جدت کے دائرہ کار کو محدود کر دیتا ہے. جس طرح جوشؔ کے یہاں انقلابی اور تقلیدِ حسینی کے مضامین ایک مستقل حیثیت اختیار کر چکے ہیں اسی طرح جناب آلِ رضا کے مراثی میں منظر عبادت اور اسیریٔ اہلحرم کے مضامین ایک مستقل حیثیت اختیار کرتے جا رہے ہیں. سجدۂ آخر کے مناظر ہم عظمتِ انساں اور دیارِ حسینؑ میں دیکھ چکے ہیں. اب اسے موجودہ مرثیہ میں دیکھئے ؎

وہ جہادوں کی نماز اور نمازوں کا جہاد　　　کربلا پر ہیں منقش یہ حسینی اسناد
مٹنے والی نہیں اس عظمت تخصیص کی یاد　　　ایسی یادوں کی ہوا کرتی ہے کوئی معیاد

کربلا کی ہے صدا مجھ کو سمجھ کر دیکھو
نا مکرر ہوں. مری سمت مکرر دیکھو

کیا عجب جا کے جو فردوس ہیں انکا بیان　　　کس عبادت کا تتمہ ہے کہ پہنچے ہیں یہاں
منھ اندھیرے ہی سُنی آج بصد عظمت و شان　　　لحن ہم شکل پیمبرؐ میں دل آویز اذاں

بڑے اعزاز سے پروان چڑھے آتے ہیں
کربلا سے ہم ابھی ظہر پڑھے آتے ہیں

ہے وہی قافلہ کچھ قافلے والے نہ رہے　　　فاطمی خون سلامت کہ رہ حق میں بہے
ارث ماں باپ کی ہر جیسے ستم تم نے سہے　　　بس وہی کر ترے بھائی کی امانت جو کہے

کارواں پھر سے بڑھا ہے تری باری بیٹی
تجھے اللہ کو سونپا مری پیاری بیٹی

ان مضامین کی ادائیگی میں جناب آل رضا کو خاص ملکہ حاصل ہے اور کیا عجب کہ جس طرح سے پیارے صاحب رشیدؔ کو بہار اور ساقی نامہ کے لئے یاد کیا جاتا ہے آلِ رضا کو ان مضامین کے لئے یاد رکھا جائے۔

مرثیہ کے اشکالِ جدیدہ کے متعلق جناب آلِ رضاؔ نے اپنے خیالات کو ایک مقالے میں قلم بند کیا ہے جو ڈاکٹر صفدر حسین کے بارے میں ہے انہوں نے اُس میں اپنی ایک بیت کا حوالہ دیا ہے ؎

موقف ہے کربلا کا اپنی جگہ پہ قائم
میدانِ جنگ وقتی میدان فکر دائم

"نقشِ قدم" لاہور ص ۳۷

یہ بیت جدید مرثیہ کی فکری ترقی کا ایک حسین اظہار ہے۔ مگر اسے انہوں نے مرثیہ کی فنی ترقی پر بھی منطبق کیا گیا ہے جس سے اک طویل بحث کا راستہ کھل رہا ہے۔ اس بیت میں اٹھائے گئے امور اس قدر وسیع ہیں کہ ان پر بحث کا ارادہ اختتام کتاب کے لئے اٹھا رکھا تھا مگر جناب آلِ رضا کو عام طور سے جدید مرثیہ کی علامت سمجھا جاتا ہے اس لئے مرثیہ میں عصری اور ابدی عناصر کی بحث یہاں کچھ بے جا بھی نہیں۔

جسے ہم اس کتاب میں جدید مرثیہ کہہ رہے ہیں وہ ہماری ادبی تاریخ کے پہلے جدید مراثی نہیں ہیں۔ مرزا سوداؔ نے اور میر ضمیرؔ نے اپنے اپنے زمانے کے لحاظ سے

جدید مرثیے ہی تصنیف کئے تھے اور عصرِ رواں کے اساتذہ جوشؔ، جمیلؔ آلِ رضاؔ، نسیمؔ اور صفدرؔ حسین نے کم و بیش قدیم سانچے میں ترمیم کرکے اسی فکری عنصر کی گنجائش پیدا کی ہے جس کا اشارہ سیّد آلِ رضا نے کیا ہے۔ مرثیہ میں فکری عنصر، بیسویں صدی کے ادبی دھارے سے اس صنف کو منسلک کرنے کے لئے ضروری تھا۔ فکر کا انداز دائمی ہو مگر اس کی جانب توجہ بذاتِ خود ایک عصری تقاضا تھا ہمارے شعراء نے عصری تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر غلطی نہیں کی، غلطی اسے حرف آخر سمجھ کر کی ہے۔ کسی بھی زمانے کا شاعر اپنے ماحول سے بیگانہ نہیں رہ سکتا اور اگر رہا تو ابدی عناصر بھی اس کی دسترس سے باہر ہوں گے، چونکہ اپنے زمانے سے مس ہوئے بغیر زمانے کی حس پیدا نہیں ہو سکتی۔ پھر یہ گمان بھی سطحیت کا حامل ہے کہ طریقِ جنگ بدل چکے ہیں اور تلوار کا بیان اس جوہری عصر میں بے معنی ہے۔ چونکہ میدانِ فکر بھی اس انداز سے دائم نہیں۔

فلسفہ کی بنیاد اور اس کے حوالے مابعد الطبیعات کیا اخلاقیات میں بھی وقت اور سائنس کی ترقی کے ساتھ بدلے ہیں اور بدلتے رہیں گے۔ عہدِ انیسؔ کی شاعری رزمیہ ہے اور مقابلتاً خارجی اوصاف کے سبب واقعۂ کربلا سے قریب تر ہے چونکہ وہ بیانیہ شاعری ہے۔ جدید مرثیہ تشریحی شاعری ہے۔ بیان مستقل شئے ہے اور تشریح بہ اعتبار زمانہ بدلتی رہتی ہے۔ کلاسیکی مرثیہ اور جدید مرثیہ کے درمیان ایک صدی کا بھی فاصلہ نہیں۔ یہ فیصلہ تو بعد کی نسلیں بہتر طور پر کریں گی کہ جدید مرثیہ رزم کے خارجی لوازم سے گریز کرکے فائدہ میں رہا یا نقصان میں۔ اس بیت کا مرثیہ کے فنی پہلو پر اطلاق کرکے، رزم نگاری سے پہلو تہی کا جواز بنانے کی کوشش، کلاسیکی عہد کے اس تنبیہہ کی سزاوار ہے

ع تلوار کاٹتی ہے مگر ہاتھ چاہیئے

یہ تھی انیسویں صدی کی رائے۔ اس سے مختلف رائے اس شاعر کی ہے جو اس عہد کا سالار کارواں ہے۔ حضرت جوشؔ ملیح آبادی کے ان جملوں کے ساتھ میں اس باب کو ختم کرتا ہوں۔ "مجھ کو اس بات کا یقین ہے کہ آج سے ایک ہزار سال بعد بھی جب صحیح مرثیوں کا ذکر چھڑے گا تو لوگ انگلیاں اٹھا اٹھا کر کہیں گے دیکھو یہ آلِ رضا کا وہ منارۂ تجلّی ہے جس نے ہمیں راستہ دکھلایا۔ یہ ہمارا ہادی، ہمارا پیشوا اور ہمارا امیرِ کارواں ہے۔" (عظمتِ انساں" لاہور ص۱۱)

۱۲/۸/۷۷

افسوس کہ سال گذشتہ سیّد صاحب دار فنا سے کوچ کر گئے۔ اِنّا لِلّٰہ وَاِنّا الیہ راجعُون۔ میں نے اپنے تعزیتی جذبات کا اظہار انگریزی رسالے "العطش" میں کیا تھا ساحر لکھنوی نے ؎

سیّد آلِ رضا بہشت میں ہیں

جیسی صاف تاریخ کہی ۱۴/۸/۷۸

بہارِ نسیم

اُردو مرثیہ کو افکارِ نو سے ہم آہنگ کرنے کی سب سے شدید آزمائش سے جناب نسیم امروہوی کو گزرنا پڑا ہے۔ ترقی پسند شعراء کے لئے یہ منزل نسبتاً آسان تھی چونکہ اُن کی مرثیہ گوئی ان کے عمومی کلام پر مستزاد تھی۔ نسیم امروہوی ایک کُل وقتی مرثیہ نگار ہیں اور ان کی حیثیت ترقی پسند شعراء کے برعکس دو لحاظ سے روایتی ہے۔ ایک انہیں مرثیہ نگاری وراثتاً ملی ہے دوسرے وہ ایک عالم دین ہیں اور شاعری ان کے لئے ذریعۂ تبلیغ ہے۔ نسیم امروہوی ابتدائے مشق سے ہی ایک استادِ فن کی حیثیت سے ظاہر ہوئے ہیں۔ انہوں نے نظم گوئی کے تجربے یا پسِ منظر میں صنف مرثیہ کا انتخاب نہیں کیا بلکہ وہ ایک مرثیہ گو تھے جنہوں نے تبلیغ کی خاطر اپنے فن کو معاصرانہ اور ابدی معنویت دینے کی کوشش کی ہے ان کے یہاں ترقی پسند خیالات کے نتائج تو ملتے ہیں ان کا تشکیلی عمل نہیں ملتا۔

جناب نسیم امروہوی کو جدید مرثیہ کا بانی کہا جاتا ہے حالانکہ یہ ان کے منصب اور نصب العین دونوں کے ساتھ ایک ناانصافی ہے۔ دراصل جدید مرثیہ کی تنقید میں عمومیت اور انفرادیت کے درمیان ایک خط فاصل کھینچنے کی ضرورت شدید ہو گئی ہے۔ دعوتِ عمل، انقلاب اور سماجی انصاف کے تصورات قدرِ مشترک ہیں۔ اب جناب سید آلِ رضا اور حضرت نسیم امروہوی، دونوں کے

فن پر الگ الگ کتابیں مرتب ہو کر سامنے آچکی ہیں دونوں کتابوں کے ممدوح کے عکس جمال کو انفرادی نقوش کے بجائے رجحانات کے آئینہ میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نسیم امروہوی نے جدید رجحانات کو اپنے فن میں سمویا تو ہے لیکن قبول کیا ہے کلاسیکی فن کی شرائط پر۔ وہ مرثیہ کے فن میں اصلاح ور اصلاح کی منزل پر کھڑے ہیں۔ جدید اردو مرثیہ نے جوش ملیح آبادی کے بعد جن صفات سے تشخص پایا ہے، ان سے ہمدردی کے بجائے بہت صحت مند تنقید ملتی ہے ؎

حسرتیں آئی تھیں فردوس سے کیا کیا لیکر
فاطمۂ اٹھ گئیں اشکوں کی تمنّا لے کر

جناب نسیم کی شاعری انقلابی مضامین اور حکیمانہ افکار سے عبارت ہے مگر انہوں نے مرثیہ نگاری کے ایک بنیادی عنصر کی طرف توجہ دلائی ہے اور جدید مرثیہ کے سیلاب کو ایک واضح رُخ دینے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

جناب نسیم کی مرثیہ نگاری کے مجموعی خدوخال پر نگاہ ڈالنے سے یہ بات عیاں ہوگئی ہے کہ انہوں نے دبستان دبیر کی معنوی تکمیل کی ہے۔ ہم سب بہ تکرار یہ کہتے آئے ہیں کہ انیس و دبیر نے مرثیہ کو بامِ عروج پر پہنچا دیا اور مرثیہ میں ترقی کی راہیں مسدود ہوگئی تھیں لیکن اس مقولے میں مرزا دبیر کا نام محض رسمی طور پر شامل ہے انیس کا کارنامہ یہ ہے کہ ترقی پسند مرثیہ کو انیس کی ڈگر سے ہٹ کر آگے بڑھنا پڑا لیکن نسیم امروہوی نے دبیر کے خطوط پر رہتے ہوئے ان کے طرز مرثیہ نگاری کے امکانات کو پورا کیا ہے۔ میں یہ بات کہتے ہوئے اس حقیقت کی طرف توجہ نہیں دلا رہا ہے کہ ہمارے ممدوح کے جد جناب شمیم امروہوی، دبستانِ دبیر سے تعلق رکھتے تھے چونکہ میں جانتا ہوں کہ نسیم امروہوی نے شعوری طور پر طرز دبیر سے کنارہ کشی کی کوشش کی ہے اور میں بھی یہ تجزیہ بہت تامل کے ساتھ پیش کر رہا ہوں کہ ایک

چھوٹے شاعر اور ایک بڑے شاعر کا موازنہ توازن کو ابتلا کی منزل میں لے جاتا ہے لیکن ع مباش منکر غالبؔ کہ در زمانۂ تُست کی تنبیہہ، مداحوں سے زیادہ نقادوں کے لئے ہے۔

۱۔ مرزا دبیرؔ سے جناب نسیمؔ کی پہلی مماثلت یہ ہے کہ وہ استادِ فن ہیں یعنی رسمی اور روایتی اصناف پر تکنیکی کمال رکھتے ہیں انہیں تمام صنائع و بدائع پہ عبور ہے وہ بحور و اوزان کے ماہر ہیں، علم لغات کے عالم ہیں، گویا فن کے تمام خارجی اوصاف سے متاصف ہیں اور اس میدان میں آج ان کا کوئی حریف نہیں۔

۲۔ عبدالرؤف عروجؔ جو اس دور میں مرزا دبیرؔ کے چند باشعور نقادوں میں ہیں ان کے اسلوب کو یوں بیان کرتے ہیں: "دبیرؔ کی زبان و بیان زیادہ پُرشکوہ اور بلند آہنگ ہے ان کے مضامین میں ایک عالمانہ تمکنت اور وقار پایا جاتا ہے۔" (نیا راہی مرثیہ نمبر) جتنا بھر بھی میں دبیرؔ کا مطالعہ کر سکا ہوں، اُس کے پیشِ نظر میرا خیال ہے کہ "عالمانہ تمکنت اور وقار" کا تعلق دبیرؔ کے آہنگ و اسلوب سے ہے۔ مضامین سے نہیں۔ "فکرِ بلیغ" جلد دوم میں شادؔ نے اپنے استاد کے کلام کا وہ حصہ دکھایا ہے جس میں عالمانہ تمکنت تو درکنار، صحتِ روایت کا بھی خیال نہیں بلکہ بکا کے لئے ایسے مُضحِک گوشے تلاش کئے جو ان کے پیشروؤں کے یہاں بھی نہیں ملیں گے، مثلاً حضرت امام حسین علیہ السلام کی بدحواسی پر جناب زینبؑ کا یہ اندیشہ کہ امام عالی مقامؑ زندہ گرفتار کر لئے جائیں گے جس عالمانہ تمکنت کو دبیرؔ سے منسوب کیا گیا ہے وہ کلامِ نسیمؔ میں موجود ہے آیات و احادیث کا مصرف جس کثرت و استدلال کے ساتھ نسیمؔ کے یہاں موجود ہے اتنا دبیرؔ کے یہاں نہیں۔ پھر خارجی صفات کے مَشاق میں دبیرؔ خواہ نسیمؔ سے بدرجہا بلند کیوں نہ ہوں، جناب نسیمؔ نے روایتی فن کو پناہ دیتے ہوئے جس انداز سے جابجا

رجحانات سے نبرد آزمائی کی ہے وہ جہاد کا درجہ رکھتی ہے۔

۳۔ تیسری مماثلت انتخاب مضامین میں ہے جناب نسیم نے شہدائے کربلا کے علاوہ معصومین اور اسلاف دین کے حال میں مرثیے کہے ہیں۔ حضرات امام محمد باقر اور امام جعفر صادق علیہما السلام حضرت ابوطالبؑ اور ام المومنین حضرت خدیجہ رضؓ مرزا دبیر نے التزاماً چہاردہ معصومینؑ پر مراثی کہنے کی ابتداء کی تھی۔ مگر مرزا صاحب مرحوم نے یہ مرثیے دوران سفر بہ عجلت کہے تھے اور اس نوع کے مراثی کے امکانات کا پورا احساس شاید مرزا صاحب مرحوم کو نہ تھا۔

(۲)

مناسب ہے کہ تفصیلی مطالعہ کا آغاز جناب نسیم کی مہارت شعری سے کیا جائے ذیل میں کچھ بند نقل کئے جارہے ہیں جن میں ایک خاص صنعت کا اہتمام ہے جس کا اہتمام مرزا دبیر مرحوم بھی کر چکے ہیں ؎

ایما الف کا ہے کہ امامِ امم کہو — ایمان واہلبیت و امیر و ارم کہو
ب کا بیان ہے کہ بقا کا بھرم کہو — یا باعثِ برات و براءت بہم کہو
ت سے نبیؐ کی تیغ بھی تاب و توان بھی
تطہیر کی تمیز بھی ہیں ترجمان بھی

ث سے ثبات حق ہیں ثبوت و ثواب ہیں — کہتا ہے ج جامع قرآں جناب ہیں
ح سے کھلا کہ حامیٔ روزِ حساب ہیں — حق اور حق نما ہیں حقیقت مآب ہیں
خ سے خود آشنا بھی خدا کی دلیل بھی
خیر العمل بھی خادم حق بھی خلیل بھی

کہتی ہے ذ دافعٔ دردِ نہاں علیؑ — دنیا کے اور دین کے ہیں درمیاں علیؑ
درِ علم کا علیؑ در امن و اماں علیؑ — ذ اس پہ دال ہے کہ ذبیح زماں علیؑ

رکا یہ رمز ہے کہ رضتی و رضا کہو
ز کہہ رہی ہے صاف زبانِ خدا کہو

غُل ہے گیہ غ کا کہ غالب ہیں بے غُلو — کہتی ہے "ف" فہیم نہیں میری گفتگو
فاروق سے ملو جو ہے فرقاں کی جستجو — ہے ق سے یہ قاسم جنّت قبائے ہو

مضمون قاف قائل اوصاف ہو گیا
قدرت کا شور قاف سے تا قاف ہو گیا

کہتا ہے ک کا مسل و کرّار پر فدا — ہے ل کی زباں پر لا سیف و لا فتیٰ
مقصود م مطلب و مطلوب مصطفےٰ — ہیں ن سے یہ ناصرِ دیں و سے وغا

ہ سے ہدایتوں کے ہوا خواہ ہیں علیؑ
ی سے ہے یہ یقیں کہ ید اللہ ہیں علیؑ

ایسی مشاقی اور مشکل پسندی اس دور میں شاید ہی کہیں اور مل سکے اور شاید ہی ایسے صنائع کو آج قبولِ عام نصیب ہو سکے۔ اسی طرح بعض مقامات پر تبلیغی مضامین میں استدلال نے وہ رُخ اختیار کیا ہے جو محض طوالت اور تفصیل کی بنا پر جدید نسل کے مزاج سے بعد رکھتا ہے۔ مثلاً مجالس عزا کی توجیہہ اس انداز سے کی گئی ہے ؎

تھی نہ میلاد کی عہدِ نبوی میں محفل — پھر بھی اسلام میں اسکو عظمت ہے حاصل
خود ہیں اس بات کے شامی و سیوطی قائل — ہے یہ بدعت حسنہ حسنِ عمل میں داخل

لوگ نانا کی جو محفل کو بجا کہتے ہیں
ہم بھی مجلس کو نواسے کی روا کہتے ہیں

سُنّتِ حضرتِ فاروق سے سب ہیں آگاہ — آپ نے کی تھی مقرر فقہاء کی تنخواہ
یہ اذاں میں ہیں حی النّوم کے بانی واللہ — جذبہ ذوقِ عمل پر ہے تراویح گواہ

گو کہ یہ آپ کے احکام کہے جاتے ہیں
پھر بھی منجملۂ اسلام کہے جاتے ہیں

صاف لکھا ہے یہ عثمان غنی کی نسبت | آپ نے جمعہ کو دیکھا جو ہجوم خلقت
شوق میں بھر کے موذن سے یہ بولے حضرت | خوب ہے آج تو تکرار اذاں کی بدعت

مسجدوں میں یہ نئی بات وہاں ہوتی تھی
تیسرے دور میں دوبار اذاں ہوتی تھی

یہ دو مثالیں اس لئے دی گئی ہیں کہ حضرت نسیم کے زورِ بیان اور طبعی رجحان دونوں کو ظاہر کیا جاسکے ان مثالوں سے مشاقی و علمیت کے لحاظ سے دبستانِ دبیر سے ان کی مماثلت عیاں ہے۔ ان کی انفرادیت کا آغاز ان مراثی سے ہوتا ہے جن کو نسیم صاحب نے بالتزامِ انقلاب کی نوید قرار دیا تھا، ان میں سب سے زیادہ شہرت واشاعت پیغامِ انقلاب ۱۹۳۶ء کو نصیب ہوئی۔

اس مرثیہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ جناب نسیم جدید مرثیہ کو ایک ادبی تحریک کی حیثیت سے منوانے کی سعی کر رہے تھے۔ چونکہ ان کا سابقہ اہل لکھنؤ سے تھا اس لئے انہوں نے جدتِ نظر کی تلافی کے لئے قدیم ترین طرزِ بیان اختیار کیا۔ زبان وبیان کے اس چوکھٹے میں، ندرت خیال اور اسلوب اظہار میں وہ ہم آہنگی نہ پیدا ہو سکی جو عموماً نسیم صاحب کی مرثیہ نگاری کی امتیازی صفت ہے۔ "پیغامِ انقلاب" لکھنؤ میں مقبول ہو تو گیا لیکن جدید تر ذہن کے لئے اس کی کشش محدود ہو گئی ؂

اے انقلاب مژدۂ علم و عمل ہے تو | نگینیٔ حیات کے گلشن کا پھل ہے تو
تعمیر کائنات نہ صرف آج کل ہے تو | آدم کو باغِ خلد کا نعم البدل ہے تو

گردش بتا رہی ہے یہ لیل ونہار کی
تو ہے دلیل ہستیٔ پروردگار کی

قائم ہے بند و بست جہاں انقلاب سے　　ہنگامۂ بہار و خزاں انقلاب سے
روحِ عمل رگوں میں رواں انقلاب سے　　ہر دم ہے چرخِ پیر جواں انقلاب سے
محروم انقلاب جو دورِ حیات ہو
دنیائے آب و گِل میں نہ دن ہو نہ رات ہو

ہے عالمِ فنا کی بقا انقلاب سے　　دلچسپ ہے چمن کی فضا انقلاب سے
ہیں دلربا نسیم و صبا انقلاب سے　　خود معتدل ہے آب و ہوا انقلاب سے
فطرت کی حد جمود کی زد سے بلند ہے
ہر پھول اس چمن میں تغیر پسند ہے

عالم جو انقلاب کی تہ میں ہیں نو بہ نو　　یہ منزلِ بقا کا مسافر ہے تیز رو
باطل کی رات میں سحرِ معرفت کی ضو　　ابرِ بہار و قلزمِ ونشو و نما کی رو
پیدا جو انقلاب سے جوشِ نمو نہ ہو
سبزی میں آب و رنگ تو پھولوں میں بُو نہ ہو

اس مرثیہ کے آغاز پر "مراثیٔ نسیم" جلد اوّل ص ۱۱۷ پر یہ تحریر ملتی ہے:

"یہ سب سے پہلا مرثیہ ہے جس میں مصنف نے حقائق اور عقائد کو فلسفیانہ انداز کے سانچے میں ڈھالا ہے اور جدید تخیل کو فنی پابندیوں کے ساتھ سمو کر مرثیہ نگاری" میں ایک نئے رنگ کی بنیاد رکھی ہے۔"

جہاں تک اس دعوے کا تعلق ہے وہ صحیح ہے مگر اس کی کشش کو محدود کرنے والے اسباب بھی یہیں مرقوم ہیں میں جناب نسیم کی انقلابی حیثیت کا منکر نہیں ہوں مگر اس مرثیہ کو ان کی مقبولیت کا سنگِ میل تسلیم کرتے ہوئے بھی اسے ان کے فن کا سنگِ میل تسلیم نہیں کرتا مذکورہ بالا تحریر سے پتہ چلتا ہے کہ فنی پابندیاں ان کی دائمی شریکِ فن رہی ہیں یعنی کہ جناب نسیم نے اس

زمانے کے اہل لکھنؤ کے ذوق کی پابندی قبول کر لی جو بغیر خاص اہتمام کے جدت کو شناخت نہیں کر سکتے تھے اور جو بغیر قدیم طرزِ استدلال کے نئی چیز کو قبول نہیں کر سکتے تھے اور یہ اسی طرزِ استدلال کی کارفرمائی ہے جہاں مظاہرِ فطرت سے مماثلت کو دلیل شافی بنایا گیا ہے۔ جنابِ نسیم نے تقریباً اسی پیرائے میں انقلاب کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ انقلاب معمولات فطرت کا جزو نظر آتا ہے جبکہ انقلاب معمولات کی ضد ہے۔

لکھنؤ کے ادبی ماحول پر میرا الزام غلط نہیں چونکہ اس رنگ میں جناب نسیم کا پہلا مرثیہ ان کے دوسرے مرثیہ سے بدرجہا بلند ہے۔ پیغامِ انقلاب ۱۹۳۶ء کے برعکس یہ مرثیہ مصنفہ ۱۹۲۳ء میں قدامت پر تجدد کا رنگ غالب ہے اور جدید مضامین کے ساتھ اسلوب کی شگفتگی تغزل کی حد تک پہنچی ہوئی ہے ؎

تجھ میں اے باغِ وطن اب گُل خوش رنگ نہیں — کس روش پر گُل و بلبل میں یہاں جنگ نہیں
تن پہ کس غنچۂ ہستی کی قبا تنگ نہیں — طنطنے ہیں وہی ماضی کے وہ اورنگ نہیں
آنکھ با وصف تکدر جدھر اُٹھ جاتی ہے
فقر کی شاہی بے ملک نظر آتی ہے

ہائے کیسی یہ ہوا میرے گلستاں میں چلی — کوئی بے داغ شگوفہ ہے نہ گُل ہے نہ کلی
ہر طرف بے عملی بے عملی بے عملی — دھوپ بھی سرد مزاجی کے سانچے میں ڈھلی
تھا جو سرمایۂ اسلاف وہ سب کام آیا
آفتاب آج ریاست کا لب بام آیا

دور کیوں جاؤ چلو احمد مختارؐ کے گھر — آب پاشی کا کیا کام علیؑ نے دن بھر
جو جو اُجرت میں ملے گھر میں وہ لائے حیدرؑ — فاطمہؑ نے انہیں کس شوق سے پیسا اُٹھ کر
حیف شرم آئے ہمیں محنت و مزدوری سے

آسیا فخر کریں جس پہ وہ چکّی پیسے

جناب حسین اعظمیؔ نے اس مرثیہ کے آہنگ میں مسدس حالیؔ اور شکوہ وجوابِ شکوہ کا پرتو دیکھا ہے "عرفانِ نسیم" گذشتہ ابواب میں، میں نے مرزا اوجؔ کے اسلوب سے اقبالؔ کی مماثلت دکھائی تھی۔ لہٰذا یہ بات دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ جناب نسیمؔ کے بعض مصرعے حتمی طور پہ مرزا اوجؔ کے رنگ میں ہیں ؎

سب کے سب کسب معیشت کی طرف سے غافل

ہیں فقط ایک فن بے ہنری میں کامل

جناب نسیمؔ کے ان انقلابی مراثی سے ان کی فکری شاعری متصل ہے اور ان کی فکر ایک عالم دین کے ذہنی سانچے میں ڈھلی ہے ؎

فلسفہ کتنی ہی گو بحثیں کرے باشد و مد کیا دلیلوں سے کہیں احساس کا ممکن ہو رد

فلسفہ دراصل ہو اک عقل ظاہر بیں کی حد فلسفہ مبنی ہے ظنیات پہ اے ذی خرد

فلسفہ وہم و گماں ہے ذہن کی پرواز ہے

اشک غم دل کا یقیں ہے درد کا اعجاز ہے

نظر اوّل میں یہ بحث سطحی معلوم ہوتی ہے لیکن جب اس مسئلہ پہ ہربرٹ اسپنسر اور ہیوم کے معرکے یاد آتے ہیں تو مسئلہ اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔ بہر حال یہ بھی مقام شکر ہے کہ اس ذوق فکر کی وجہ سے انہوں نے صنف مرثیہ کو اس کی معروضی حیثیت دی نرقی پسند تحریک کی بہت ہی مشروط قبولیت کے سبب اپنے انقلابی مراثی میں چونکہ وہ اندرونی تاویل میں گھرے نظر آتے ہیں اس لئے اپنے انفرادی قدم کو بہت آگے نہیں لے جاسکے مگر عہد آفرین واقعات سے نبرد آزمائی کے وقت انہوں نے فنّی اور فکری دونوں اعتبار سے مرثیہ گوئی کی رہنمائی کی ہے مثلاً وہ تسخیر قمر کے بعد معراج نبی کا ذکر مرثیہ میں اس عزم کے ساتھ لائے ہیں ؎

ذکر ماضی برطرف فی الحال کرنا چاہیئے
بڑھ کے مستقبل کا استقبال کرنا چاہیئے

رات کی مصوری مراثی میں عام ہے۔ اسے ایک نئے رُخ سے دیکھئے ؂

اے خلا پیما، فضائے پُر فضا کے رہ نورد
یہ خلائیں جو بظاہر ہیں سیہ خاموش سرد
ان خلاؤں میں یہ زیرِ آسمانِ لاجورد
منتشر اب تک ہمارے کاروانوں کی ہے گرد
پوچھ لو قوسین کی منزل کتاب اللہ سے
ہم گئے ہیں لامکاں تک کہکشاں کی راہ سے

دوسرے مصرعے کی جدت اور چوتھے مصرعے کی قدامت دونوں اپنی اپنی جگہ داد طلب۔ سائنس اور مذہب کے ادراک کو کس خوبی سے ایک ساتھ پرو دیا ہے تسخیر قمر کے بعد معلمین اخلاق نے عالمگیر سطح پر تسخیر نفس پر زور دیا ہے۔ غرضیکہ واقعہ کے ساتھ ہی یہ فکر پامال ہو چکی تھی مگر دیکھئے کہ ایک استادِ فن اس کی ادائیگی میں کس طرح تازگی اور معنویت سے لبریز اشارات لا سکتا ہے ؂

مجھ سے کہتا ہے اشاروں میں کہ روحی فداک
طینتِ مہرِ عرب کا بقیہ تیری خاک
نقشِ پائے صاحبِ لولاک پر چل بے تپاک
جنبشِ انگشت سے کردے ہر اک پردے کو چاک
نفسِ امارہ سے اوّل جنگ کر عمّار بن
پھر فضائے ارتقاء میں جعفرِ طیار بن

اس بند کی خوبی یہ ہے کہ منازل سماوی اور ہمارے مذہبی شعور کی ہم آہنگی کو پیش کیا گیا ہے۔ اس رُخ سے جناب نسیم کی یہ کامیابی ہماری اس بحث کو تقویت دیتی ہے کہ مرثیہ کسی بھی دور میں قدیم نہیں ہوتا بلکہ مختلف اوقات میں دوسرے اصناف سے بہتر رہنمائی کا اہل ہے۔

تیسرا تاریخی موضوع جسے نسیم امروہوی نے مرثیہ میں جگہ دی ۱۹۶۵ء

کی جنگ ہے ؎

جانتے ہیں یہ ہمیشہ سے زمانے والے | ہم ہیں قلت میں بھی کثرت کو دبانے والے
سر سے میداں میں کفن باندھ کے آنے والے | بڑھ کے چُولیں درِ خیبر کی ہلانے والے

ہم نے قرآن پڑھا جھوم کے بت خانوں میں
ہم نے تکبیر کہی ڈوب کے طوفانوں میں

ان گنت فوج کہ ہو جذبۂ حق سے خالی | خاک پائے گی زمانے میں مقامِ عالی
اور وہ تھوڑی سی جماعت ہو جو جرأت والی | اس کی ٹھوکر سے اُبھرتی ہے بلند اقبالی

اکثریت سے کہیں دل کی گرہ کھلتی ہے
عزم و ہمّت کے ترازو میں ظفر تُلتی ہے

شاید یہ گماں گزرے کہ میں جناب نسیم کے فکری تنوع کا ذکر کرکے اس امر سے چشم پوشی کر رہا ہوں کہ جناب نسیم کی فکر کا محور انقلاب ہے اور یہی وہ معیار ہے جس پر میں نے ان کے معاصرین کو جانچا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ مذاق زمانہ کو موردِ الزام ٹھہرانا ایک چھوٹے شاعر کے لئے جائز تاویل پیدا کر سکتی ہے بڑے شاعر کے لئے نہیں لیکن میں مذاقِ زمانہ کی اس ادا کو کیا کروں کہ اس نے نسیم امروہوی کے ان کارناموں کو مشتہر کر دیا جسے مانوس پایا اور اس کارنامے کو اہمیت نہ دی جہاں اہتمام نہ تھا اور جہاں موضوع بطور مصرع طرح وارد نہ ہوا تھا۔ یہاں میں ۔ ع ۔ تجھ میں اے باغِ وطن اب گُلِ خوش رنگ نہیں ۔ کا ذکر نہیں کر رہا چونکہ جناب نسیم نے بوجوہ خود اس کی اشاعت روک رکھی تھی بلکہ ایسے مرثیہ کا ذکر کرنا ہے جس کا سال تصنیف وہی ہے جو پیغام انقلاب کا تھا، یعنی ۱۹۳۶ء

شہیدِ معرکۂ جہد و ارتقائے حسینؑ

اس مرثیہ کو جناب نسیم نے اپنے ادبی ماحول سے کسی قدر بے نیاز ہو کر

کہا تھا اور یوں جدید عناصر کے ان کے فن میں جذب ہونے کی فطری گنجائش نکل آئی.
یہ مرثیہ "مسدس" سے قریب ہے، پیرایۂ اظہار مبصرانہ ہے لیکن یہاں وہ تجریدی عنوانات کے بجائے منقبت کے راستے سے موضوع تک آئے ہیں۔ اس مرثیہ میں اسالیب کے تجربے نظر آتے ہیں جن میں یہ مکمل رزمیہ لہجہ سب سے پہلے متوجہ کرتا ہے ؎

شہید معرکۂ جہد و ارتقا ہے حسینؑ　　نشان عظمت حق مثل مصطفےٰ ہیں حسینؑ
بشر کے بھیس میں قرآن کبریا ہے حسینؑ　　قسم خدا کی عجب بندۂ خدا ہیں حسینؑ

عمل سے جیت لیا عزم کی لڑائی کو
سر بریدہ سے سر کر لیا خدائی کو

زہے یہ جذبۂ ہمت یہ ذوق بیداری　　نہ ہونے دی بشریت کی ذلت و خواری
چلا جو رن کو سجا کر سلاح خودداری　　سپاہ ظلم کی تیغوں کو کر دیا عاری

جتا دیا کہ اجل حریت کا زیور ہے
دکھا دیا کہ غلامی سے موت بہتر ہے

حیات وہ کہ نہ تھا خوف مرگ دامن گیر　　وفات وہ دم عیسےٰ کی جسمیں تھی تاثیر
صفات وہ بشریت کی جن سے ہو تعمیر　　ثبات وہ کہ مصائب کو کر لیا تسخیر

لئے تھے توسن ہمت کی باگ پنجے میں
اجل کو داب لیا صبر کے شکنجے میں

تجھی سے ہے بشریت کو زیب و زین حسینؑ　　تو ہی تو ہے دل انسانیت کا چین حسینؑ
نہیں ہے تیری ولا جنکا فرض عین حسینؑ　　زباں پہ انکے محرم میں ہے حسینؑ حسینؑ

زمانہ سمجھا تھا کچھ کچھ پیام کو تیرے
ابھی تو اور ابھرنا ہے نام کو تیرے

اس مرثیہ میں بھی ان کے اوّلیں مرثیہ کی طرح ، سماجی مندرجات سیاسی مندرجات سے زیادہ اہم ہیں ۔ دیگر مذکورہ مراثی میں یہ بات نہیں ۔

نماز و روزۂ و حج و زکوٰۃ و خمس و جہاد — تمہیں تو رہ گئے لے دے کر چھ قرینے یاد
غضب کی جا ہے کہ بھولے نبی کا یہ ارشاد — کہ ہے عبادت حق بعد پہلے حق عباد
ہر ایک اطاعت خالق کی ہے قضا ممکن
یہ فرض جو ہو قضا پھر ادا ہے ناممکن

خدائے عز و جل جو کہ ہے رحیم و غفور — جو لاکھ جرم بھی ہونگے تو بخش دیگا ضرور
مگر کیا ہے اگر بندگان حق کا قصور — تو پھر ہے اسکی عدالت میں رحم کوسوں دُور
نجات ایسے گناہوں سے زینہار نہیں
قسم خدا کی خدا کو بھی اختیار نہیں

سماجی تنقید کے لحاظ سے یہ مرثیہ مرزا اوج کے مرثیہ ع ثنائے خامس آلِ عبا ہے جان سخن ۔ کی طرح وسیع ہے ۔ چند نمونے دیکھئے ، کتنے مختلف موضوعات ہیں ۔

"رواداری و خلق ؎

جیو نبی کی طرح ، تم کو ہے اگر جینا — یہ خُلق تھا کہ عدو سے بھی صاف تھا سینا
نہ اپنے سے تھی عداوت نہ غیر سے کینہ — جو آیا جان کے لینے کو اس کا دل چھینا
ہر اک سے یوں متواضع سدا حضور رہے
انہیں بھی پاس بٹھایا جو حق سے دُور رہے

زہے خصائل اصحاب و آل عرش وقار — وہ رحم و جود و عطا ، وہ تواضع و ایثار
دم جہاد بھی ان غازیوں کا تھا یہ شعار — ہوا عدو بھی جو سائل تو بخش دی تلوار
نہ خاص تھا کسی بندے سے فیض عام اُنکا
جبھی تو دستِ خدا خلق میں ہے نام اُنکا

اتحادِ ملّت

جو خضرِ راہ تھے انکی وہ نفی رواداری
جو پیرووں میں ہیں انکے یہ انکی خوں خواری
قدم قدم پہ ہے جنگ وجدل کی تیاری
غضب ہے، بھائی سے کرتا ہے بھائی غدّاری

بچھڑ بچھڑ کے جو آپس میں جنگ کرتے ہیں
مخالفوں کو جلاتے ہیں آپ مرتے ہیں

دعوتِ عمل

زباں سے کرتے ہو دعویٔ حسینیت کا اگر
دکھاؤ کچھ تو حسینؑ شہید کے جوہر
سجو وہ اسلحہ جس پر فدا ہو فتح وظفر
ثبات وعزم کی تلوار لو حیا کی سپر

جو حیدری ہو تو ہمت کرو دلیر بنو
بڑھو، نہ بڑھ کے ہٹو بڑھتے چلو شیر بنو

معیشت

ہمیں غریبوں کی حالت کا کچھ نہیں احساس
یہ بے حسی ہے حقیقت میں عقل کا افلاس
وہ گرچہ اب نہیں افراطِ زر ہمارے پاس
مگر گئی نہیں مرجھائے پھول کی بُو باس

نہ ذکرِ حال نہ فکرِ مآل سے خوش ہیں
قفس میں رہ کے چمن کے خیال سے خوش ہیں

رسومِ نکاح

بوقتِ رخصتِ دخترِ بے بخت کا رونا
وہ قرض لے کے مہیا جہیز کا ہونا
وہ ایک گھر کے بسانے کو ایک گھر کھونا
حرام وہ زر و زیور کی فکر میں سونا

یہ خودکشی ہے سراسر ادائے فرض نہیں
متاعِ زیست کو گھن لگ گیا ہے قرض نہیں

سماجی تنقید کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا ہے۔ زبان کی سلاست و روانی حقیقت

نگاری کی دھار کو کُند نہ کر سکی ؎

ہم ان کے شیوہ صبر و رضا کو بھول گئے — رسوم بد میں پھنسے ارتقا کو بھول گئے
قدیم وضع کے بندے خدا کو بھول گئے — جدید رنگ کے شیدا حیا کو بھول گئے

برائے نام جو وہ روز و شب نماز میں ہیں
یہ بے حجاب ہمیشہ سرود و ساز میں ہیں

شعری تنقید

وہ خوش مذاق سلف میں جو تھے فدائے غزل — کچھ اور کہنے کے خواہاں تھے خود بجائے غزل
جبھی تو کہتا تھا غالب جو تھا خدائے غزل — بقدر شوق نہیں ظرف تنگنائے غزل

وہ مبتلائے قفس کچھ جو پیش و پس نہ چلا
تڑپ کے قید میں بس رہ گیا کہ بس نہ چلا

جناب نسیم عالم دین ہوتے ہوئے بھی شاعر کا دل رکھتے ہیں اس لئے ان کے یہاں تھوڑے سے گلے کی چاشنی ہے ؎

نمود حشر ہے یارب، نبی کی اُمت میں — اُبھر رہے ہیں مرض، چارہ گر کی صورت میں
جواب بھی رحم نہ کھائے گا تو مصیبت میں — تو پھر امام کو بھیجے گا کیا قیامت میں

یہ انتظار نہ ٹھہرا کوئی بلا ٹھہری
کسی کی جان گئی آپ کی ادا ٹھہری

آپ نے یقیناً غور کیا ہوگا کہ ابتدائی بند آرائش سے یکسر عاری تھے اور مشاہدات کو بے کم و کاست عالمانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے مگر رفتہ رفتہ اسلوب میں تغزل اسرایت کرتا گیا ہے اور اس انداز کو نقطۂ عروج ساقی نامہ میں ہے۔

وہ مے پلا جسے پیتے تھے قاسم گلرو — وہ مے کہ جس میں ہو عطر عروس کی خوشبو
وہ پاک مے جو ہوئی صبح قتل صرف وضو — چھلک گئی تو شفق تھی ٹپک گئی تو لہو

رہی جو شیشۂ دل میں تو ہوش بن کے رہی
اُبل پڑی تو شہادت کا جوش بن کے رہی

اس مرثیہ میں نسیم امروہوی کی کامیابی کا راز کیا ہے؟ جہاں تک تخلیقی سطح کا تعلق ہے وہ پیغامِ انقلاب سے مختلف نہیں فرق صرف یہ ہے کہ زیرِ نظر مرثیہ میں ان کی تنقیدی حس زیادہ بیدار معلوم ہوتی ہے۔ وہ جس معاشرے سے مخاطب تھے وہی ان کی تنقید کا ہدف تھا اس لئے اس کے مذاقِ سخن کی پرواہ کرنے کے بجائے وہ یہ کہہ گئے ؎ بڑھا جو علم زباں بد زبانیاں سیکھیں

آیات واحادیث کے پیش کرنے میں فصاحت کا قائم رکھنا ایک مشکل امر ہے جناب نسیم نے بکثرت ایسے حوالے دے کر کلام کی وقعت میں اضافہ کیا ہے۔

وہ پُرشکوہ تھا زینبؑ کا عزم لافانی
کہ تشنگی میں مصائب کو کر دیا پانی
حسینؑ از سرِ نو لاالٰہ کے بانی
شریکِ کارِ حسینی یہ مریمِ ثانیؑ
رہے گا حشر تک ان کا جلال جل اللہ
بہ شکل اشہد ان لاالٰہ الا اللہ

ضمیرِ کن فیکون ہے مزاج دانِ بشر
ہاں مگر وہ جو ہے ایمان کے رشتے کا گہُر
شاعری جس کی ہے مبنی عملِ صالح پر
اور خصوصاً جو ہے مداحِ درِ پیغمبر
اس کے شعروں کی زمیں عرش سے بھی بالاتر
منزلت حد سے بڑھی مدح کی حد میں آیا
ورفعنا لک ذکرک بھی سند میں آیا

شمع افروزِ حیاتِ ابدی ہے شاعر

منافقین کہ دل میں غبار ہے جن کے
جو پاس بیٹھنے والے ہیں رات اور دن کے
ادھر ادھر جو بھٹکتے ہیں بغض میں ان کے
جنہیں نہ صورتِ حمالۃ الحطب تنکے

لگائے رکھتے ہیں دل کو جوان کی لاگ ہیں وہ

تلاش حق کی جو اے چشم شوق تجکو ہی دھن   تو ڈوب قلزم قرآں میں اور موتی چن

بہ گوش دل کبھی یٰس کی زباں سے سن   کلام جاءَ من اقصی المدینۃ رجلٌ

یہ اک رجل ہے عرب کو پچھاڑنے والا

پھر اک رجل در خیبر اکھاڑنے والا

شریک دعوتِ اسلام ہیں ابو طالبؑ

(۳)

جناب نسیم امروہوی کا سب سے بڑا کارنامہ جس میں ان کی انفرادیت سب سے واضح ہے وہ مرثیے ہیں جو انہوں نے حضرت امام محمد باقر علیہ السلام اور حضرت امام جعفر صادق علیہ السلام کے حال میں کہے ہیں۔

ع   علم ہے جانِ عمل علم سے شانِ عمل

ع   علم دانستن و دانش کا فقط نام نہیں

میں نے تمہید میں عرض کیا تھا کہ اس نوع کے مراثی، وسیع امکانات کے حامل ہیں، پہلا امکان تو ترتیب کے تنوع سے ظاہر ہے۔ آپ کو کلیم الدین احمد کا وہ اعتراض یاد ہوگا جس میں انہوں نے کہا تھا کہ واقعۂ کربلا خود ایک رزمیہ بہ معنی ایپک کا موضوع نہیں بلکہ رزمیہ کا نقطۂ عروج ہے۔ یہاں خصوصاً حضرت امام محمد باقر علیہ السلام کے مرثیہ میں جناب نسیم نے سوانح کو تفصیلاً بیان کیا ہے اور چونکہ مصائب معصومین واقعۂ کربلا سے مربوط رہے ہیں اس لئے یہ مرثیے مرثیہ کے رسمی حدود سے تجاوز نہیں کرتے۔

دونوں مرثیوں کے چہرے میں علم کی تعریف کی گئی یہاں فکری شاعری کی جو گنجائش تھی جناب نسیم نے اس کا پورا خیال رکھا ہے۔ پورے مرثیہ میں استدلال

بیان کا سہارا ہے اور چہرے کے خالص فکری حصّے اور بیانیہ حصّے کے درمیان تسلسل کا باعث بنا ہے۔ استدلال یہاں موضوع بھی ہے اور اسلوب بھی یہ بھاری ذمہ داری محض ایک عام اور شگفتہ طرز سے پوری نہیں ہو سکتی تھی اس کے لئے قدیم علوم کے ساتھ جدید مزاج کی نباضی علمی مضامین کی ادائیگی میں ترتیب کا تخلیقی شعور بھی ضروری ہوتا ہے۔ اس کی بہترین مثال، امام محمد باقر علیہ السلام کے مرثیہ میں ہے ؎

علم ہے جانِ عمل علم سے ہے شانِ عمل — علم ہی شانہ کشِ زلف پریشانِ عمل
دیدۂ عقل جو پائے کبھی پایانِ عمل — علم ہی علم ملے تا حدِ امکانِ عمل
باعمل تھے نہ عمل ہی نے جنم پایا تھا
علم ادم الاسماء تو جبھی آیا تھا

علم کی نہرِ رواں، قلزمِ قدرت سے بہی — اک نمی جس کی ہے کونین کی بالغ نظری
علم نے گوشِ خرد میں مرے یہ بات کہی — میں ہوں اک وصفِ الوہی وہ مجازاً ہی سہی
عین ذات اسکا ہے علم اس سے جُدا ہی کب ہے
یہ جُدا ہو تو خودی ہے وہ خدا ہی کب ہے

علم مشاطۂ تخلیق کا ہے خمیازہ — علم آوازِ سرِ طور کا ہے آوازہ
علم اقدار کا اندازۂ بے اندازہ — علم روئے سخنِ کن فیکون کا غازہ
تا سلونی یہ قدامت کا مزہ تازہ ہے
علم ہی شہر ہے اور علم ہی دروازہ ہے

ہشام کی طلبی پر امامؑ کے سفر کا حال دیکھئے۔ رعنائی بیان بھی ہر جگہ ہے اور وہ صنائع و بدائع جو مرزا دبیرؔ مرحوم سے منسوب ہیں ان کے بہ حدِ اعتدال رہنے سے تاثیر کی شدت بھی عیاں ہے۔

باقرِ علمِ پیمبر نے جو پائی یہ خبر رُخ کیا شام کی جانب صفتِ نورِ سحر
بہرِ ہر علم تو دانش کا عمامہ سر پر راحلہ رحمتِ معبود تو حق زادِ سفر
افق نُور سے رہبر مع جعفر نکلا
صبحِ صادق کو لئے مہرِ منوّر نکلا

ہشام کے اصرار پر امام ہمام تیر اندازی کے جوہر دکھاتے ہیں۔ نسیم امروہوی نے یہاں رزم کا پہلو نکال لیا ہے دربار کا نقشہ اسی انداز سے کھینچا ہے جس انداز سے جنگ کو قدما نے تحریر کیا ہے ؎

سر کیا تیر نشانے کی طرف سر سے چلا قلبِ نقطہ میں در آیا صفتِ تیرِ قضا
دوسرا پہلے کے سوفار میں جا کر بیٹھا تیسرا دوسرے پیکان کی جھٹکی میں گرا
کھو گئی عقل یہ فن دیکھ کے بے بیرونکی
شاخ در شاخ جو چھڑ بن گئی نو تیروں کی

نو فلک جھک کے پکارے کہ مہارت دیکھو نو بہ نو طرز میں نو تیروں کی صورت دیکھو
سب کے نتھنوں میں دیے تیر یہ جرأت دیکھو تیر ہو جاؤ نہ بے وجہ ندامت دیکھو
دل کا ارماں نہ دل شعلہ فشاں سے نکلا
وقت ہاتھوں سے گیا تیر کماں سے نکلا

ہشام فضائل کی سند مانگتا ہے نورِ رجز کی کیفیت پیدا ہوتی ہے ؎

عرض کی اس نے کوئی سند یا شہِ دیں بولے اکملت لکم دینکم آیا کہ نہیں
نعمتیں ختم جو ہیں وہ ہیں یہی علم و یقیں یہ درِ علم کی میراث ہے وارث ہیں ہمیں
تم نے چھینے یہ شرف اہل ہوا ہو نہ گئے
بُت مسلّط تھے حرم پر تو خدا ہو نہ گئے

عیسائی راحب سے مناظرہ اس مرثیہ کا نقطۂ عروج ہے۔ یہاں مصوّری بھی لائقِ داد

ہے کہ چکا چوند مناظر کے بجائے روزمرہ کی تفاصیل کو بہت خوبی سے اجاگر کیا گیا ہے۔

عیسائی راحب، کا سراپا دیکھیں۔

خیمہ انداز تھا جس کوہ پہ وہ مردِ خدا　　آ گئے بڑھ کے اسی کوہ پہ فخرِ موسیٰ

پیر وہ اپنے مریدوں کا نحیف اتنا تھا　　جیسے تشریحِ بدن میں کسی تن کا ڈھانچہ

پہلے آنکھوں کی پہیلی نہ کسی نے بوجھی

پٹی باندھی گئی ابرو پہ تو پتلی سوجھی

کی نظر اس نے ابھر کر جو ادھر اور ادھر　　مردمِ غیر کو پہچان گیا اہلِ نظر

کر کے انگلی کا اشارہ یہ پکارا اٹھ کر　　تم ہو کون آئے ہو کیوں کسلیئے تھوڑائی ہوسر

فرض ہے زندہ دلی کس لئے مغموم سے ہو

قوم عیسےٰ سے ہو یا امتِ مرحوم سے ہو

بولے ہم امتِ مرحوم سے ہیں غم کیسا　　عرض کی عالمِ دیں ہو کہ شریکِ جہلا

بولے حضرت جہلا سے نہیں یہ عبدِ خدا　　اس نے پوچھا کہ اس پیر سے کچھ پوچھئے گا

ہم کو سب علم ہے لا سے کہ نعم سے پوچھیں

آپ بولے کہ نہیں آپ ہی ہم سے پوچھیں

بولا وہ، لوگ یہ اللہ کی قدرت دیکھیں　　سرِ محفل یہ مسلماں کی جسارت دیکھیں

مجھ سے عالم کی یہ تحقیر یہ جرأت دیکھیں　　اب میں کیا پوچھتا ہوں آپ یہ حضرت دیکھیں

کون سا وقت وہ ہر روز کی ساعات میں ہے

ہے زمانے میں مگر دن میں نہ وہ رات میں ہے

ہنس کے فرمایا کہ مابعد اذاں قبل طلوع　　جبکہ پو پھٹنے کو ہو چاند ہو مائل بہ رکوع

ظلمتیں بھاگتی ہوں، روشنی ہوتی ہو شروع　　خود بخود آئے طبیعت میں صفا دل میں رجوع

روزِ جنت میں کچھ ایسا ہی سویرا ہو گا

دھوپ ہوگی نہ وہاں اور نہ اندھیرا ہوگا

عرض کی اس نے کہ لاریب درست اور بجا — آپ فرمائیں اسلام کو ہے یہ دعوے
خلد میں کھائیں پئیں گے جو بشر آب و غذا — رفع حاجت کی نہ ہوگی کوئی حاجت اصلا

دل میں منکر کے بھی یہ بات بٹھا سکتے ہو
کوئی دنیا میں مثال اس کی بتا سکتے ہو

مسکراتے ہوئے بولے یہ شہ نیک خصال — اس کی تمثیل جو پوچھے وہی خود اسکی مثال
عالم حمل میں خون ہے روزی حلال — اسکا فضلہ کہاں جاتا ہے کہو کیا ہے خیال

عرض کی تم نے کہا تھا علمائے میں نہیں
بولے لفظیں نہ بدل ہاں جہلا سے میں نہیں

یہاں دو تین مصرعے قابل توجہ ہیں گماں گذر سکتا تھا کہ ایک عمومی سلاست اور رعایت لفظی کے سہارے پورا واقعہ قلمبند ہو رہا ہے مگر خارجی تفصیل سے داخلی کیفیت بہت خوبی سے اُجاگر ہوئی ہے ع خود بخود آئے طبیعت میں صفا دل میں رجوع. اور پھر مکالمہ کی یہ برجستگی ع بولے لفظیں نہ بدل ہاں جہلا سے میں نہیں. مناظرے کی نوعیت کو دیکھتے ہوئے خیال گزرتا ہے کہ یہ انداز کتنے عرصے سے رائج رہا ہے. عہد نامہ جدید میں یہودیوں کو حضرت عیسےٰ سے نظامِ آخرت کے متعلق اسی قسم کے سوال پوچھتے دکھایا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو متّی باب ۲۲ : ۳۴ ۔ ۲۳ ۔ مارقہ ۱۲ : ۲۷ ۔ ۱۸ ، لوقا ۲۰ : ۴۰ ۔ ۲۷ ۔ آخر میں بین کا انداز دیکھیں ؎

ہائے وہ نزع کا ہنگام وہ عابد کا پسر — سرہانے وہ جگر بند رکھے گود میں سر
دل شکستہ نے جو بین پڑھی رو رو کر — بولے مولا ہیں فدا صبر کرو نور نظر

سونپ کر دین تمہیں جاتا ہے باقر بیٹا
انا اللہ خدا حافظ و ناصر بیٹا

ہائے وہ میت مسموم وہ جعفر کا محن　　ہاتھ سے باپ کو بیٹے نے دیا غسل وکفن
قبر اطہر کو ملا پہلوئے سجاد و حسن　　جان ذاکر کی ہو قربان شہ تشنہ دہن
کون مقتل سے اُٹھاتا تن صد پاش حسینؑ
اربعین تک رہی بے غسل وکفن لاش حسینؑ

دفن کرکے جو بقیعے سے پھرے اہل عزا　　مرقد حضرت باقر سے اٹھا شور بکا
روئے یہ کہہ کے گلے مل کے شہ کرب و بلا　　میرے اصغرؑ کے بھتیجے تری گردن کے فدا
اثر ظلم گلے سے یہ عیاں ہے اب تک
رسن ظلم سے چھلنے کا نشاں ہے اب تک

اس مرثیہ کے پڑھنے کے ایک سال بعد نسیم امروہوی نے حضرت امام جعفر صادق علیہ السلام کے حال کا مرثیہ تصنیف کیا۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا اس کا چہرہ بھی علم کی تعریف میں ہے اور سابقہ مرثیہ کی بہ نسبت بیان میں شگفتگی اور روانی زیادہ ہے ؎

علم کشاف حجابات و وجوب و امکان　　علم تفریق و تمیز حق و باطل کا نشان
علم مشاطۂ گیسوئے شعور انساں　　علم غارت گر پیچیدگیٔ وہم و گماں
علم شیرازہ کش وحدت کش دین محکم
علم تنظیم عمل علم یقین محکم

علم کو سمجھو ازل سے تو ازل سے ہے خدا　　پھر یہ ما بعد خدا قبل ملک چیز ہے کیا
یوں کہا جائے تو شاید ہو یہ مفہوم ادا　　علم خود نہ خدا ہے نہ خدا سے ہے جدا
ہاں مگر کہہ بھی دیا یوں تو پھر ابہام رہا
طائر ذہن تو ہر پھر کے تہ دام رہا

علم سے فقہ تک گریز ہے اور فقہ سے موضوع اصلی تک ؎

بر عمل فقہہ کا پابند ہے اور فقہہ وہ نور
جس سے اعمال کی حد میں حق و باطل کا شعور
فکر ہے فکر تفقہہ میں تجلی کا شعور
فقہہ ہے کشف بفحوائے کتاب مسطور
فقہہ ہے منطق حق مصحف ناطق کی قسم
فقہہ ہے صدق مبین جعفر صادقؑ کی قسم

حضرت امام جعفر صادق علیہ السلام کی تمام تر علمی زندگی شاعری کے لئے آسان مضمون نہیں مگر یہاں بھی جناب نسیم کی کامیابی واضح ہے۔ اس مرثیہ میں دو مناظرے نظم ہوئے ہیں ایک جعد ابن درہم اور ایک ابو شاکر دیصانی سے ـــ

جعد اس فرقۂ باطل کا تھا راس اعظم
ہوس مال ہیں کنیت بھی تھی ابن درہم
مدعی تھا کہ یہی دہر ہے خلاق امم
ہم بھی جب دہر کا ہیں جزو تو خالق بھی ہیں ہم
اپنی جدت پہ اکڑتا تھا کبھی تنتا تھا
بے خودی میں وہ خودی خوار خدا بنتا تھا

صادق آل نے بلوا کے اسے اپنے یہاں
ہنس کے فرمایا بھلا آپ ہیں خالق کہاں
دہر نے خلق کیا جو بھی جہاں میں ہے جہاں
اور میں دہر کا اک فرد ہوں یہ بھی ہے عیاں
میری تخلیق ہوئی دہر سے دہری میں ہوں
کُل مرا خالق کل خالق جزوی میں ہوں

مسکرا کر کہا حضرت نے کہ اچھا اچھا
اپنی تخلیق کا دکھلاؤ نمونہ تو بھلا
مدعی نے کیچڑ کا بھرا ظرف دکھا کر یہ کہا
اسمیں کیڑے جو ہیں میں نے کئے پیدا
جس کا جی چاہے یونہی اور بنا کے کوئی
میری تخلیق میں کیڑے نہ نکالے کوئی

ارشاد امام ع
رینگتے کیوں ہیں یہ سب ایک طرح وجہ ہو کیا
اور اک جو کیڑا ہے ہوا کیوں مردا؟

حق ہے خالق کو اگر چاہے تو کر دے وہ فنا
روح بے ہاتھ لگائے ہوئے کھینچو تو ذرا

کیا دیا کھانے کو اب تک انہیں کیا دو گے
ان کے خالق ہو تو رزاق تمہیں تو ہو گے

دست و پا ہو گئے یہ سنتے ہی بدذات کے سرد
منہ تھا فق دل تھا حزیں، بند زباں چہرہ زرد
یوں خجالت کی پڑی گیسوئے تخلیق پہ گرد
اپنی مخلوق وہیں چھوڑ کے بھاگا نامرد

دہر والوں نے نہ کچھ دہر نے غمخواری کی
دہریت ساری دھری رہ گئی فراری کی

اور زندیق تھا اک علم میں جو ماہر تھا
شکر سے دور مگر نام ابو شاکر تھا
ایک دن خدمتِ اقدس میں کہیں حاضر تھا
دہریت کا مگر اس کے یہی دن آخر تھا

آنکھوں آنکھوں میں ہوا قائل اعجاز امام
اک نظر آپ نے دیکھا جو بہ انداز امام

عرض کی جوڑ کے ہاتھوں کو اس نے کہ حضور
ایسی فرمایئے کچھ بات کہ دل ہو پرُ نور
قلب تاریک تجلی سے جو اس وقت ہے دُور
مرض ظلمت باطل کی یہ شب ہو کافور

طفل اک آ گیا ناگاہ مسیحا کی طرح
بیضۂ مرغ لئے تھا ید بیضا کی طرح

لے کے وہ اس سے شہ دیں نے ہتھیلی پہ رکھا
پھر مخاطب ہوئے بولے کہ ابو شاکر آ
دیکھ یہ قلعہ مضبوط ہے محکم کتنا
کوئی در اس میں نہ روزن جو کرے جذب ہوا

سخت پتھر کی طرح جلد ہے باہر کی طرف
نرم جھلی کا غلاف اس میں ہے اندر کی طرف

ان حجابوں میں ہے زردی و سفیدی یکجا
مثل احباب بہم صورت اغیار جُدا
اس کے باطن میں خیال اور تصوّر کے سوا
مادی زور نہ ذہنی کوئی طاقت ہے رسا

جوف میں اسکے نہ مصلح کوئی جا سکتا ہے
نہ مخرب کوئی باہر کبھی آ سکتا ہے
کس کو معلوم کہ اسمیں کوئی مادہ ہو کہ نر دفعتاً کوئی کھٹکتا ہے جو اندر اندر
دیکھتے دیکھتے آجاتا ہے طائر باہر خوش نما صورت طاؤس و حریر پر زر
عقل سے پوچھ تو کس طرح یہ سب ہوتا ہے
کون بے ہاتھ لگے تخم عمل بوتا ہے
کیا یہ کہہ سکتا ہے کوئی کہ یہ زندہ تصویر خود بخود بے کسی صانع کے ہوئی شکل پذیر
اور صانع بھی وہ ذی قدر جو قادر جو قدیر علم بھی جس کا محیط امر بھی پتھر کی لکیر
سُن کے تقریر وہ دہری جو پشیمان ہوا
کلمہ پڑھ کے بہ ایقان مسلمان ہوا

یہ دونوں مرثیے قادر الکلامی کا اعلیٰ نمونہ ہیں لیکن اس میں کوئی کلام نہیں کہ پہلا مرثیہ زیادہ کامیاب ہے۔ مناظرہ دونوں مراثی کا اہم جزو ہیں مگر دوسرے مرثیہ ع علم دانستن و دانش کا فقط نام نہیں۔ میں مکالمے نسبتاً طویل ہیں جبکہ پہلے مرثیہ ع علم ہے جانِ عمل علم سے ہے شان عمل۔ میں مکالمے میں تکرار ہے جس سے بیان کی رفتار تیز رہتی ہے۔ دیگر عیسائی راحب کے سراپا میں مصورانہ کمال بھی ہے جس کے متوازی کوئی چیز دوسرے مرثیہ میں نہیں۔ سب سے اہم فرق یہ ہے کہ امام محمد باقر علیہ السلام کے مرثیہ میں جناب نسیم مورخ کے علاوہ مجدد نظر آتے ہیں کہ امام کے سوانح کے خاکے میں انہوں نے سراپا رخصت، رجز، رزم بین تمام اجزائے مرثیہ کا حق بھی ادا کیا اور نظم میں سیرت نگاری کی اعلےٰ نمونہ پیش کیا ہے۔

(۴)

جناب نسیم کا یہ بہت بڑا وصف ہے کہ وہ مرثیہ کے رسمی لوازم کو نظر میں

رکھتے ہوئے داخلی طور پر جدید عناصر کو جگہ دیتے ہیں۔ اپنے معاصرین کے برعکس جناب نسیم بین کو مرثیہ کا اہم ترین جزو سمجھتے ہیں انہوں نے من بکا علے الحسینؑ کی منطقی اور نفسیاتی توجیہہ ایک مرثیہ میں پیش کی ہے مطلع ہے ؎

کامیاب طرب و عیش ہیں ناکام عمل

ملاحظہ ہو شرح و بست سے کام لیا گیا ہے۔

ہم نے مانا طرب انگیز طبیعت ہے سرور   جوش کھاتا ہے لہو جس سے وہ غم کا ہے وفور
قہقہہ جا کے کسی حد پہ ٹھہرتا ہے ضرور   غم مگر روح کے ہم راہ ہے تا حد شعور
دل میں جو درد رکھے عاقل و فرزانہ ہے
جو ہنسا کرتا ہے سب کہتے ہیں دیوانہ ہے

اس کے باوجود بین میں جتنے جدید عناصر نسیم صاحب کے یہاں ملتے ہیں ان کے ایک، آدھ معاصر کے علاوہ کسی کے ہاں نہیں ملتے۔ جناب نسیم نے جدید افکار کو جس حد تک قبول کیا ہے اس کی جھلک اس بند میں نظر آتی ہے جس میں حضرت حرؑ کی آمد کا منظر ہے۔ مجھے شبہ ہے یہ بند انیسویں صدی میں نظم ہو سکتا تھا۔

لازم ہے دوستوں کو مرے ان کا احترام   محضر میں ہیں شریک یہ چاروں فلک مقام
اکبر تو حرؑ کے بیٹے کو لائیں بہ احتشام   لے آئیں اسکے بھائی کو عباس نیک نام
حرؑ کی طرف حبیب محبت سے جائیں گے
اب رہ گیا غلام سو ہم اس کو لائیں گے

اسی طرح بین کے بعض مقامات پہ جناب نسیم اپنے ترقی پسند معاصرین کے بہت قریب آجاتے ہیں ؎

بالا نہ کیوں ہو تیرے کتابِ وفا کا بول   تیرے لباس صدق و صفا میں شکن نہ جھول
میزانِ عدل میں لحد بے زباں کو تول   تیرا یہ ایک ذرہ ہے دونوں جہاں کا مول

یہ گل کہاں تھے گلشن عنبر سرشت میں
تجھ سے جما یہ بہار گئی بہشت میں

وہ بین میں مبصرانہ تکنیک پر بھی حاوی ہیں ؎

تحریکِ غم، گلا تہہ خنجر حسینؑ کا
پیغام آہ خاک کا بستر حسینؑ کا
تصویر درد لاشہ بے سر حسینؑ کا
اشک آفریں سکوت کا نشتر حسینؑ کا
بچے کا خون منہ پہ شفاعت کے واسطے
ضرب شدید ہے دل فطرت کے واسطے

جناب نسیم بین نگاری کے وقت بھی تضاد و تصادم کے احساس کو اُجاگر کر کے رزمیہ کے شعور کو مرثیہ کے اختتام تک لے آتے ہیں۔

حجت تمام کرنے جب مانگتے تھے آب
بے شرم فخر و ناز سے دیتے تھے یہ جواب
جب تک نہ سر یزید کے آگے جھکاؤ گے
رگڑو گے ایڑیاں بھی تو پانی نہ پاؤ گے
سُن سُن کے یہ خلاف ادب فوج کا کلام
بڑھتے تھے بار بار علم دار نیک نام
غازی کو روک روک کے فرماتے تھے امام
اُمت پہ اور یہ غیظ و غضب میرے لالہ فام
دینِ مبیں کی لاج تمہارے ہی ہاتھ ہے
اتنا رہے خیال کہ صابر کا ساتھ ہے

اب دیکھئے کہ اس بند میں مکالمے کے ایک ارتعاش سے بین کی تاثیر میں کس قدر اضافہ ممکن ہے اور بھرپور روشنی کے بجائے ایک جھلک سے مختلف انسانی تعلقات کے خطوط کتنے واضح ہوتے ہیں ؎

مقتل میں گرچہ روح پیمبرؐ تھی نوحہ گر
چشم حسینؑ اشک سے لیکن ہوئی نہ تر
باندھی، جواں کی لاش اٹھانے کو، خود کمر
انصار کو مگر نہ بُلایا پکار کر

اتنا کہا فقط کہ برادر کدھر گئے
عباسؑ، کچھ سنا، علی اکبرؑ بھی مر گئے

بین کو رزمیہ شعور دینے کے علاوہ نسیم امروہوی نے چند ایک مقامات پر بین یا مصائب کے بند کو رزمیہ کی شکل دی ہے جس میں اشقیا کی کردار نگاری میں تفصیل سے کام لیا گیا ہے۔ بیان کی سنتم ظریفی کو اعلیٰ سنجیدگی میں سمو کر انہوں نے ایک بہت ہی موثر ڈرامائی کیفیت کو اجاگر کیا ہے۔ ذیل میں ایک مکمل روایت درج کی جا رہی ہے جس میں پامالی لاشِ حسینؑ کا ذکر ہے۔

جب افتخار رسولِ زماں شہید ہوا   پکاری ماں مرا آرام جاں شہید ہوا
امام بے کس و بے خانماں شہید ہوا   غریب نہر پہ تشنہ دہاں شہید ہوا
اٹھا یہ شور کہ لاشوں کو خستہ حال کرو
ہر اک شہید کی میت کو پائمال کرو

یہ حد کی تھی جو اہانت بسبب قول و قرار   حر جری کا رسالہ بگڑ گیا اک بار
کسی نے گرز سنبھالا کسی نے لی تلوار   یہ رنگ دیکھ کے بولا یہ حاکمِ غدار
ذرا سی بات پہ باہم نہ قیل و قال کرو
رضا نہیں ہے تو حر کو نہ پائمال کرو

کوئی الم نہیں اے بھائیو نہ گھبراؤ   رسالہ دار کا لاشہ ادھر اٹھا لاؤ
وہ لاش اٹھا کے جو لائے تو پھر کہا جاؤ   ہر اک شہید کا لاشہ کچل کے جلد آؤ
ابھی تو جانِ پیمبر کا گھر جلانا ہے
حرم کو لوٹنا ہے ننگے سر پھرانا ہے

یہ سن کے طرفہ تلاطم ہوا لب دریا   رسالہ بن حجاج نے بگڑ کر کہا
ہماری قوم سے ہے اک شہید راہِ خدا   ہمارے سامنے پامال ہو وہ ماہ لقا

جو اہلِ شام نہ مانے تو شامت آئے گی
اگر ھلال کو روندا قیامت آئے گی

یہ بات سنتے ہی گھبرایا حاکم خودسر　　کہا ھلال کا لاشہ بھی جلد لاؤ اِدھر
اگر دلبر کا بل تھا ظلم واکفر　　کہ جس کو رحم نہ آیا صغیر بچے پر

پر اس شقی کو بھی یہ ظلم ناگوار ہوا
حبیب شاہ کا حامی وہ نابکار ہوا

ملا یہ حکم کہ ان کی بھی لاش رن سے اُٹھاؤ　　حرم کو قید بھی کرنا ہے اب نہ دیر لگاؤ
ہر اک کو شوق سے روندو کسی سے خوف نہ کھاؤ　　پکارا شمر ستمگر ابھی قدم نہ بڑھاؤ

اگرچہ قاتل فرزند شاہِ خیبر تھا
مگر وہ مادرِ عباسؑ کا برادر تھا

بگڑ کھڑا ہوا فوراً وہ ظالم و غدّار　　پئے حمایت عباسؑ کھینچ لی تلوار
قریب نہر گیا جب وہ خودسر و مکّار　　جری کی لاش سے پیدا ہوئی ندا اک بار

نہ اُٹھ سکے گا تن پاش پاش او ظالم
رہے گی نہر پہ سقّے کی لاش او ظالم

تجھے قسم ہے نہ میرا خیال کر ظالم　　میں شاد ہوں کہ مجھے خستہ حال کر ظالم
زمیں کو خون سے نہ آقا کے لال کر ظالم　　میں ہوں غلام مجھے پائمال کر ظالم

اگر شقی مرے لاشے کو تو بچائے گا
بتولؑ پاک سے مجھ کو حجاب آئے گا

بچائی شمر نے جان شہ حنین کی لاش　　اٹھائی ایک عرب نے زہیر قین کی لاش
کسی نے مانگ لی بانو کے نور عین کی لاش　　میان دشت فقط رہ گئی حسینؑ کی لاش

ادھر ستم کے ارادے سے فوج شمر نکلی

ادھر حرم سے سکینہؑ برہنہ سر نکلی

بین نگاری کے اہتمام میں جناب نسیم معاصرین میں سب سے ممتاز ہیں انہوں نے تحت اللفظ مرثیہ خوانی سے قطع نظر صرف سوز خوانی کے لئے مرثیے تصنیف کئے ہیں جن کو ایک علیحدہ جلد میں "چشمۂ غم" کے زیرِ عنوان شائع کیا ہے۔ جناب نسیم جانتے ہیں کہ یہ میدان اب تک مرزا دبیر کے ہاتھ ہے۔ اس انداز کے مراثی میں جناب نسیم کی مرزا صاحب مرحوم سے مماثلت بالکل واضح ہو گئی ہے۔ مرزا دبیر کے مشہور مرثیہ ع قید خانہ میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے۔ کے متوازی جناب نسیم نے مرثیہ کہا ہے ع

قید میں یوسف زہرا کا ثنا خواں ہوں میں

دبیر

قید خانہ میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے ... دختر فاطمہ غیرت سے موئی جاتی ہے
روح قالب میں وہ زنداں میں گھبراتی ہے ... بے حواسی میں ہر اک بار یہ چلاتی ہے
آسماں دور زمیں سخت کدھر جاؤں میں
بی بیو مل کے دعا مانگو کہ مر جاؤں میں

نسیم

بے نوائی پہ مری گر وہ ترس کھائے گی ... ڈھانپنے کو مرے بالوں کے ردا لائے گی
میں بھی بیٹی ہوں سخی کی مجھے شرم آئے گی ... بی بیو مجھ سے یہ ذلت نہ سہی جائے گی
یا خدا قیدیوں میں ماتم تازہ دیکھے
ہندیاں آئے تو زینبؑ کا جنازہ دیکھے

دبیر

ہند نے پوچھا مرض کیا ہے کہا بے پدری ... رو کے وہ بولی دوا کیا ہے کہا دردسری
گھر جو دریافت کیا کہنے لگے دربدری ... بولی لینا ہے خبر کون کہا بے خبری

آہ کرنے کا سبب پوچھا تو شرمانے لگے
تازیانوں کے نشاں پشت پہ دکھلانے لگے

نسیم

اس نے پوچھا کہ خطا کیا ہے کہا حق طلبی — پوچھا شاہد ہے کوئی بولے بامی وابی
پوچھا ہمدرد کوئی ہے تو کہا روح نبیؐ — پوچھا تسکیں کوئی دیتا ہے کہا تشنہ لبی
بولی وہ صبح سے کھانے کو بھی کچھ پایا ہے
بولے ہاں کیوں نہیں درہ تو ابھی کھایا ہے

دبیر

بولی زینب کہ نہ لے زینبؑ و کلثوم کا نام — وہ نبی زادیاں ہیں قید میں ان کا کیا کام
ہے غضب فاطمہ کی آل کے حق میں یہ کلام — توبہ کر ہوش میں آ بی بی زباں اپنی تھام
بلوے میں عترت محبوب الٰہی آئے
اور جہاں میں نہ قیامت نہ تباہی آئے

نسیم

پوچھا اک ان کے برادر ہیں کہا ہاں عباسؑ — مرتبے میں ہوئے وہ فخر جناب الیاس
پوچھا عابد کا ہے کیا حال کہا دل ہے اداس — آج کل تپ میں گرفتار ہے وہ نیک اساس
پوچھا اکبرؑ کی دلہن آئی گھر آباد ہوا؟
بولے پروان چڑھے باپ کا دل شاد ہوا

آخری بند میں گریز کا پہلو مقصود اصلی ہے جسمیں بہ لحاظ نزاکت جناب نسیم کا پلہ بھاری ہے۔ پہلے بند کی بیت مرزا دبیر کی سب سے مشہور بیت ہے اور اس پر سبقت حاصل کرنا ایک امر محال تھا مگر اس محال کو بھی جناب نسیم نے ممکن بنایا ہے۔ کہاں تک مرثیہ کے بند نقل کروں ہر بند میں جناب نسیم نے مرزا دبیر کے

انداز کو جدید فکر سے مزین کیا ہے اور خالص فنی اعتبار سے بھی وہ مرزا صاحب سے پیچھے نہیں رہے ہیں ۔

جناب نسیم امروہوی مشاہیر عصر میں سب سے بڑے مرثیہ نگار ہیں ۔ ان کا پورا کلام ابھی زیورِ طبع سے آراستہ نہیں ہوا ۔ مراثی نسیم جلد سوم کی اشاعت سے ان کے جوہر اور عیاں ہوں گے ۔ ان کا فن زوال پذیر نہیں ہوا ۔ یقیناً وہ انیس کے ساتھ کہہ سکتے ہیں ؎

گھٹا زورِ مشقِ سخن بڑھ گیا
ضعیفی نے مجھ کو جواں کر دیا

٭ ٭ ٭

شعاعِ نجم

نجم آفندی اردو شاعری کا وہ ستون ہیں جن کے شعری پسِ منظر میں عزائیہ شاعری کا ایک وسیع تجربہ تھا مگر بیانیہ شاعری کا نہیں، نتیجتہً جب وہ مرثیہ کہنے بیٹھے تو ان کے پاس ایک استاد کی کہنہ مشقی بھی تھی اور مرثیہ کے قالب کی طرف ایک تازہ روّیہ بھی۔ کلاسیکی مرثیہ کے اجزا جیسا کہ ہم بارہا دہرا چکے ہیں چہرہ، رخصت آمد، سراپا، رجز، جنگ شہادت اور بین اپنا اپنا مزاج رکھتے ہیں جو طویل نظم کے بیانیہ سانچے کے لئے موزوں بھی ہیں۔ جاذب بھی اور ایک کلی مقصد کے طابع بھی۔ جب اس قالب میں تصرّف کیا جانے لگا تو دو اجزاء بنیادی قرار پائے رزمیہ اور بینیہ۔

نجم آفندی کا پہلا مرثیہ "فتح مبین" ۱۹۴۳ء اپنے آہنگ کے اعتبار سے ایک یک جزوی مرثیہ ہے۔ یہ مرثیہ اپنی تکنیک میں تو منفرد نہیں چونکہ بیانیہ اور مبصرانہ تکنیک دوش بدوش جدید مرثیہ میں عام ہیں مگر اپنے اسلوب میں منفرد ہے۔ نجم آفندی نے تکنیک کے علاوہ مرثیہ کی دونوں کیفیات رزمیہ اور بینیہ کو جذب کر کے ایک ایسا آہنگ دیا ہے جس میں دونوں تاثرات کا اظہار بیک وقت ہوتا ہے۔ اس طلسم کاری کو فتح مبین کے ابتدائی مصرعے میں دیکھیں۔ ع جب لے لیا حسینؑ نے میدانِ کربلا

"جب لے لیا" کا ٹکڑا صرف فتح کی طرف نہیں خاتمۂ جنگ کی طرف اشارہ کر رہا ہے جیسا کہ چوتھے مصرعے سے عیاں ہے ؂

جب لے لیا حسینؑ نے میدانِ کربلا   بدلا لہو سے رنگ بیابانِ کربلا
تھا وقت عصر اور ہی عنوانِ کربلا   سوتا تھا فرشِ خاک پہ مہمانِ کربلا
بے سر تھا قتل گاہ میں لاشہ پڑا ہوا
بالیں پہ فتح حق کا تھا جھنڈا گڑا ہوا

دوسرا مصرعہ منظر نگاری کے ذیل میں ہے مگر لفظ "بدلا" کی نزاکت سے "لہو" دو معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ تیسرے مصرعے میں ٹھوس الفاظ کے بجائے الفاظ کے تیور سے بلاغت آشکار ہے۔ ورنہ عام حالات میں "اور ہی" کا ٹکڑا سستی کا موجب ہوتا۔ جدید مرثیہ کے اسالیب میں نجمؔ آفندی کا لہجہ مانوس ہوتے ہوئے بھی منفرد ہے۔ زبان اجزاء میں پُرشکوہ نہیں مگر کل میں پُرشکوہ ہے۔

زبانِ نجمؔ کی صفائی اور لوچ کی اس سے بڑھ کر کیا دلیل ہو سکتی ہے کہ ان کے نوحے عورتوں میں سب سے زیادہ مقبول ہیں اور ان کے مرثیے انقلابی نوجوانوں کے نعرے بن کر اُبھرے۔ مگر اصناف سے مناسبت کا تغیر الفاظ کی سطح پر نہیں ابھرا ہمیشہ الفاظ کی تہہ میں رہا ہے اگر لہجے کی یہ مسلسل توانائی آرزوؔ کو میسّر ہوتی تو وہ اپنے مقصد میں زیادہ ہمہ گیری کے ساتھ کامیاب ہوتے اور اپنی زبان کے ساتھ ساتھ زمانے کی زبان بدل دیتے۔ نجمؔ کی زبان کو آرزوؔ کی زبان سے نسبت یہ ہے یہ بھی زیادہ مفرّس نہیں مگر آہنگ میں ولولہ رکھتی ہے۔ نجمؔ کا تغزّل بھی جب آشکار ہوا ہے تو ایک ٹیس کی بے ساختگی کے ساتھ ؂

اتنا بھی کوئی پوچھنے والا نہ تھا یہاں
زندوں پہ کیا گذر گئی مردوں کے درمیاں

دو بنیادی اجزاء رزم و بین کو ایک ساتھ لے کر چلنے میں مشکل یہ ہوتی ہے کہ آہنگ کا زیر و بم ظاہر کرنا دشوار ہوتا ہے۔ نجم آفندی نے اکثر مقامات پر تبصرے کے سانچے میں مکالمے کی کیفیت پیدا کر کے ایسے مقامات کو عبور کیا ہے ؂

یہ حال تھا کہ جیسا برائے دلی مراد | دنیا میں یادگار ہے اس شیر کا جہاد
آئی فضائے دشت سے آواز زندہ باد | مقصود زندگی نے کیا جب اجل کو یاد

نوڑا پدر کی گود میں دم نورعین نے
تنہا تھے، خود ہی لاش اٹھائی حسینؑ نے

"تنہا تھے" جیسے ضمناً کوئی بات کہدی ہو گرچہ وہی مقصود اصلی ہے۔ "فتح مبین" میں جدید مرثیہ کے سارے لوازم کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ شہادت عظمیٰ کی سیاسی اور فکری تشریح میں انہوں نے جس بلاغت سے کام لیا ہے اور آرائش کی جو موزونیت ان کے ہاتھ آئی ہے اس نے انہیں اس دور کے فلسفی شعراء کی صف میں کھڑا کر دیا ہے۔ اس ضمن میں انہوں نے انصار حسینؑ کی عظمت و جلالت کی تصریح کو اہم مقام دیا ہے۔ جدید دور کا مرثیہ نگار چونکہ اعلیٰ تصورات کی بنیاد پر کلام کر رہا تھا اس لئے سیادت نسلی کے ساتھ ساتھ، عمل صالح کی رسائی پر توجہ مرکوز کر کے اسلام کے نظریۂ مساوات کو ذریعۂ تبلیغ بناتا ہے۔ پہلے کی نسبت جدید مرثیہ میں اصحاب حسینؑ کے فضائل کا بیان اسی سبب سے زیادہ ملتا ہے ؂

بیعت کا وہ سوال وہ دندان شکن جواب | وہ شاندار موت وہ بنیاد انقلاب
نیزہ پہ سر حسینؑ کا مغرب میں آفتاب | مجبوریٔ حیات سے کونین کو حجاب

صدقے ضیائے مہر و قمر آن بان پر
تارے درود پڑھتے ہوئے آسمان پر

یکساں وغا کی بندہ و آقا کو تھی امنگ ‏ عالم میں بے مثال ہے یہ کربلا کی جنگ
حق کی صلائے عام تھی میدان تھا نہ تنگ ‏ کچھ سن کا امتیاز نہ تفریق نسل و رنگ

ہر باوفا حسینؑ کے قدموں میں سو گیا
آقا کا خوں غلام کا خوں ایک ہو گیا

؎ مجبوریٔ حیات لبے کونین کو حجاب۔ ایسے ضمنی مصرعے ایک المیہ تاثر کے کائناتی خد و خال کھینچ دیتے ہیں اور المیہ کے ڈرامائی عنصر کو بہت فطری انداز میں ظاہر کرتے ہیں۔ دوسرے بند کے چوتھے مصرعے پر غور کریں۔ یہاں منظر نگاری میں کوئی ندرت نہیں، خوبی اس سہولت کی ہے جس سے منظر کو احاطۂ تصور میں لایا گیا ہے کہ واقعی اور علامتی معنی یکجا ہو گئے ہیں۔

اس مقبول عام مرثیہ کے بند کہاں تک نقل کروں۔ یہ ان مراثی میں سے جو مرصع ہیں اور ہمواری کی مثال ہیں اور اس آہنگ کو تخلیق کر رہا ہے جو راہنما بنا۔ نجم آفندی کا دوسرا اور آخری مرثیہ "معراجِ فکر" ذرا مختلف انداز کا ہے جس میں سیاسی اور عصری رنگ زیادہ نمایاں ہے۔ نتیجتہً اس مرثیہ میں خطابت کا ایک گونہ اثر آ گیا ہے ؎

اک مرکزِ روابطِ اقوام ہے حسینؑ ‏ صورت گرِ جلالتِ اسلام ہے حسینؑ
محبوبِ اہلِ درد بس اک نام ہے حسینؑ ‏ فکر و نظر منبتِ الہام ہے حسینؑ

دریا مخالفت کے چڑھے اور اُتر گئے
باقی رہا یہ نام حوادث گذر گئے

ظاہر ہے خطابت حدِ اعتدال میں ہے اور اس کو ایک تکنیک کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ ؎ اک مرکزِ روابطِ اقوام ہے حسینؑ کہہ کر انہوں نے اس مرثیہ کے موضوعِ اصلی کا تعارف کیا ہے۔

ہر قوم میں ہے جس کی شہادت کا احترام — دنیا میں جس کا نام ہے اک مستقل پیام
اس درجہ اسکا ذکر ہے مقبولِ خاص و عام — ہر اک زباں کے شعر و ادب میں ملا مقام

تقریر و نظم و نثر کی کچھ انتہا نہیں
اب تک کسی کا تذکرہ اتنا ہوا نہیں

بے امتیاز مذہب و ملت ہے جسکا سوگ — اکثر مٹا دیا ہے تعصب کا جسنے روگ
کتنے ہیں اب قریب بہت دور تھے جو لوگ — نامسلموں نے عشق میں جسکے لیا ہے جوگ

بھارت نواسیوں کو خطاب اک نیا دیا
کتنے برہمنوں کو حسینی بنا دیا

عزاداری کی عمومیت اس مرثیہ کا مرکزی استدلال ہے مگر اس میں ہندوستانی معاشرے کے جس دور کی عکاسی کی گئی ہے وہ داستانِ پارینہ بن چکی ہے۔ یہ دور چونکہ بہت آہستگی سے ختم ہوا ہے اس لئے اسکے تاثرات کا بھرپور جائزہ ابھی تک نہیں لیا گیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ اگر مرثیہ نگاروں کی صف میں کل تھوئی لال دھون وحشی تھے تو آج کالی داس گپتا رضا ہیں مگر رضا کی حیثیت زیادہ استثنائی ہے ہندوستان کے ایک معتبر نقاد اور شاعر ڈاکٹر محمد یوسف خورشیدی کی یہ عبارت دیکھئے۔

"ہندو خواص و عام محرم میں کچھ خود بھی عزاداری کرتے تھے اور کچھ عزاداری کی رسموں میں حصہ لیتے تھے۔ محرم کے اکھاڑے اور تعزیہ کے جلوسوں کی ساری رونق ہندو اکثریت کی شرکت سے دوبالا ہوتی تھی لیکن اب کسی تیوہار کے موقع پر انکی شرکتِ باہمی کے امکانات تقریباً ختم ہو گئے ہیں۔"

(عظیم آباد کا ایک یادگار مشاعرہ۔ پٹنہ ص ۳۰-۳۱)

پیش کردہ
خلیق انجم

نجم آفندی کے اس مرثیہ میں صرف داستان ماضی نہیں، یہاں مستقبل پہ نظر ہے اور ایسے مثالی عزم کے ساتھ۔

ممکن ہے کامیاب رہے چاند کا سفر
مردان حق پرست کا جانا ہوا اگر
عباس نامور کا علم لے کے جائیں گے
ہم چاند پر حسینؑ کا غم لے کے جائیں گے

جس دور میں عزاداری اتحاد ملل کی نشانی تھی اس وقت بھی نجمؔ نے قوم کو تنبیہہ کرنے سے گریز نہیں کیا ہے۔

یا لیتنی کا ذوق اور احساس کمتری — محروم ارتقا سے ہیں تنظیم سے بری
عزم و عمل ہے وہ نہ وہ ایثار پروری — مانی ہے کیا زبان ہی سے انکی سروری
دیتے ہیں مشکلوں میں فقط انکے واسطے
قربانیاں ہوئی تھیں اسی دن کے واسطے؟

نجمؔ آفندی کی یہ تنقیدی تپش اس مرثیہ کے بیانیہ حصے میں بھی موجود ہے

اکثر بھٹک کے رہ گئے منزل کی راہ میں — دنیا کا طمطراق تھا جن کی نگاہ میں
جو فرق کر سکے نہ سپید و سیاہ میں — جنکی جگہ نہ تھی دل ایمان پناہ میں
حسنِ عمل کا بار اٹھانے سے ڈر گئے
حق کے قریب رہ کے زمانے سے ڈر گئے

اس آخری مصرعے کی برجستگی کو دیکھئے۔ جب ہم زبان نجمؔ کے شکوہ اور اس کی سادگی کی بات کرتے ہیں تو ہمارا ذہن لازماً غزل کی زبان پر تک جاتا ہے گذشتہ ابواب خصوصاً شادؔ اور آلِ رضاؔ کے ضمن میں ہم کہہ آئے ہیں کہ رزمیہ کے وسیع سانچے کے لئے یہ زبان ناکافی ہے۔ سطور بالا میں یہ بات کہی گئی ہے

کہ نجمؔ کی زبان میں الگ الگ الفاظ سادے ہیں مگر مجموعی تاثر میں بلند آہنگ ہیں۔ بات وہی ہے۔ اس کا جواب نجم آفندی کے شعری پس منظر میں موجود ہے اور تب سمجھ میں آئے گا جب ہم زبان غزل اور زبانِ سلام میں تمیز کر سکیں سلام ظاہری ساخت اور اشعار کے عدم تسلسل کے سبب غزل کے متواضی صنف سخن ہے لیکن مضامین کی علوئیت اور متانت نے طبعی عناصر کو برقرار رکھتے ہوئے بھی کیمیاوی مزاج تبدیل کر دیا ہے۔ اس لئے نجم آفندی کی پرکاری میں زیادہ وسعت اور حسب مضامین زیادہ باریکی ہے۔ اب اس مصرعے پر غور کریں۔ ع : ہو جائیں بے نقاب اداکار زندگی۔ یہاں صرف التزام اور ترتیبِ خیال کی چستی نہیں بلکہ کلیدی لفظ "اداکار" کی معنوی برق پورے مصرعے میں دوڑ رہی ہے اور انسان کی ازلی اور عنصری بے مائیگی کو ایسے ڈرامائی جہت میں پیش کر رہی جس سے شیکسپیئر کی یاد آتی ہے۔

یہ اسلوبِ بیان تحفہ ہے اکبر آباد کے ایک شاعر کا۔ وہ اکبر آباد جس نے دبستانِ دہلی کی تعمیر کی اور جس نے جڑ پکڑ کر اودھ کے ایک عظیم مرثیہ نگار سیّد آلِ رضا مرحوم کے اسلوب کے لئے میدان ہموار کر دیا۔ نجم آفندی کے اسلوب سے صرف آلِ رضا کے اسلوب کو نسبت رہی ہے۔ ظاہر ہے جناب آلِ رضا نے مرثیہ گوئی کی ابتداء نجم آفندی مرحوم سے پہلے کی تھی مگر انہوں نے کچھ اثر نجم آفندی کی عزائیہ شاعری سے یقیناً قبول کیا تھا۔

چونکہ نجم آفندی ہر صنف کی عزائیہ شاعری سے تدریجاً مرثیہ تک پہنچے ہیں اس لئے غزل سے مرثیہ کا سفر انہوں نے سہولت سے طے کیا اور ان کے یہاں نظمیہ عناصر خالصتاً عصری رنگ میں بھی پختگی کے ساتھ آئے ہیں۔

یہ جنگ انتظام شریعت کی جنگ تھی ۔۔۔ باطل کی قوتوں سے حقیقت کی جنگ تھی

سرمایہ دار و صاحب محنت کی جنگ تھی　　یہ حکمت بشر سے مشیت کی جنگ تھی
یہ جنگ آخری تھی ہدایت کی راہ میں
مہدیؑ کا انتظار ہے اب رزم گاہ میں

منظر نگاری کا صرف دیکھئے ؎

کیا منصب عظیم تھا کیا حسنِ انتخاب　　پیشِ خدا ابھی تھا وہ سجدے میں باریاب
نکلی ہٹا کے پردۂ شب صبح انقلاب　　دیتی ہوئی دعا کہ ترا عزم کامیاب
معبد اسی زمیں پہ محبّت بنائے گی
ظلمت چھٹے گی عقل بشر جگمگائے گی

جنگ و مصائب کے حِصّے میں دو جذبات کے تصادم کے ڈرامائی عمل کو کس خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے ؎

عبّاسؑ کو فرات پہ جانے کا حکم ہے　　پانی لب فرات سے لانیکا حکم ہے
مشک و علم کا بار اٹھانے کا حکم ہے　　خود اپنے تیوروں کو بجھانے کا حکم ہے
بابا کی طرح گرچہ شجاعت میں فرد تھا
وقت آ پڑا تو صبر کے میداں کا مرد تھا

خیمے میں کیا عجب ہے جو مادر کو ہو نہ چین　　عالم یہ تھا کہ جیسے فضا کر رہی ہے بَین
میّت تھی شیر خوار کی اور شاہ مشرقینؑ　　اصغرؑ کو دفن کر کے زمیں سے اٹھے حسینؑ
اٹھ کر عنان صبر بس اک بار کھینچ لی
کیا دل پہ گذری ہو گی جو تلوار کھینچ لی

اس بیعت پر غور کریں صبر اور ضبط کی اس جہت کو ان کے معاصرین میں سے صرف ایک نے آشکار کیا کہ رحمت العالمین کا لعل فرض جہاد

کی ادائیگی میں اُمّت کے درد کو کس درجہ محسوس کر رہا تھا۔

خدا نجم کو جوارِ رحمت میں جگہ دے۔ ایسی مثال بہت کم ملے گی کہ صرف دو مرثیے کہہ کر کوئی شاعر تاریخ مرثیہ پر اثر چھوڑ گیا ہو۔ یہ ہماری خوش قسمتی تھی کہ مراثیِ نجم کی کیفیت ان کی کمیت پر حاوی رہی اور یہ ہماری بدقسمتی تھی کہ کراچی میں مرثیہ کا ماحول ہوتے ہوئے بھی ان کی زندگی کے آخری لمحوں کی ناقدری کی گئی۔

۱۱/۹/۸۰

منزل زائر

زائر سیتاپوری کو اگر زمانے نے بھلایا نہیں تو حسب خدمات قدردانی کا ثبوت بھی نہیں دیا اگرچہ جدید مرثیہ کے بنیادی اسلوب اور تکنیک کی تعمیر میں ان کا بڑا حصّہ ہے۔ انہوں نے شاعری کا آغاز روایتی مرثیہ نگار کی حیثیت سے کیا تھا مگر جدید مرثیہ کو نظریاتی طور پر قبول کیا اور تشریح مقاصد حسینی کو کلام کا محور بنایا۔ ان کا جدید مرثیہ ۱۹۴۳ء میں شائع ہوا۔ جب مرثیہ ایک واضح سیاسی موڑ لے چکا تھا اور تحریک آزادی کا معاون بن چکا تھا۔ زائر سیتاپوری کا مقصد مختلف نہیں بلکہ ان کا مسلک زیادہ وسیع تھا انہوں نے دوربینی سے کام لیتے ہوئے ایک آزاد معاشرے کا مثالی خاکہ تیار کرنا شروع کیا۔ اس دیرپا معاشرے کے قیام کے لئے انہوں نے سیرت حسینؑ کے المیہ پہلو کے ساتھ ساتھ اس کے رجائی پہلو کو بھی نمایاں کیا ہے ؎

اک اسوۂ حسنہ ہے حسینؑ کی سیرت ضمیر کی وہ بلندی وہ نفس کی رفعت
حدعروج سے آگے قدم کی ہر حرکت جو ہوتی ظرف میں انساں کے کہیں وسعت

دلوں کو جلوہ گہ نیّرین کر دیتے
حسینؑ سارے جہاں کو حسینؑ کر دیتے

سیرت حسینؑ کا رجائی پہلو ایک ابدی پیغام ہی نہیں ایک ابدی جنگ ہے جس کے تناظر میں معاشرے کا قیام یا معاشرے کی اصلاح کو عمل میں لایا جا سکتا ہے اور جس کا

پہلا قدم قوم کو رسم کے سانچے سے نکالنا ہے ؎

رسم و رواج سوگ قتیل جفا نہیں — جس میں نمائشیں ہوں، وہ کوئی عزا نہیں
پھر کچھ نہیں ہے درد جو رہ آشنا نہیں — کیا یہ سمجھ رہے ہو یہاں کربلا نہیں

نظروں میں نقش گار کی ہر واردات ہے
دل کربلا ہے آنکھ ہماری فرات ہے

ایثار و قربانی کی اہمیت ان کی نظر میں یہ ہے کہ عزت نفس آزادی کا معیار قرار پائے۔ اسی لئے زائر کی مرثیہ گوئی کا سب سے نمایاں مطالبہ سماجی اقدار کی تطہیر ہے وہ سیاست کو سماجی انصاف کا ذریعہ سمجھتے ہیں اور معاشی مسائل کا اخلاقی ادراک رکھتے ہیں ؎

دولت سے ہے تمیز شریف و رذیل کی — پھر اسمیں بھی حدیں ہیں کثیر و قلیل کی
انسانیت کی قدر نہ نفس جلیل کی — بس مرکزِ خیال ہے جھولی بخیل کی

جنّت ہے اک نگاہِ تمنّا کے سامنے
سجدے میں دل ہیں دولتِ دنیا کے سامنے

سرمایہ داریوں کے فلک بوس یہ محل — عشرت کدوں کی شام و سحر یہ چہل پہل
کیا ہے فقط ہے نفس پرستی کا اک عمل — انسانیت کے واسطے کاشانۂ اجل

کھویا ہے دل فریبِ تمدن کی راہ میں
دم توڑتی ہے عزتِ انساں گناہ میں

یہ بیت زبانِ زائر کی طرف متوجہ کر رہی ہے۔ اس کی پاکیزگی اس کا لوحِ نظرِ اول میں عیاں ہے مگر جدید تقاضوں کو جس سہولت کے ساتھ پورا کیا گیا ہے اور ان کا اسلوب تجزیاتی سطح پر جتنا کارگر ہے وہ کہہ رہا ہے کہ زائر کی زبان اپنے اندر تخلیقی جوہر بھی رکھتی ہے یہ دو مصرعے مکرّر دیکھیں۔

ع بس مرکزِ خیاں ہے جھولی بخیل کی

ع دم توڑتی ہے عزتِ انساں گناہ میں

زبان کی تہہ میں پوشیدہ اسی صلاحیت نے انہیں منظر نگاری کے مقامات عبور کروائے ہیں ؎

نویں کو بند ہوا گفتگوئے صلح کا باب نگاہ امن و اماں جھک گئی بفرطِ حجاب
وہ ایک رات کا نیچ اور وہ قہر کے اسباب ہوئی جو شام تو نکلا رندھا ہوا مہتاب
بخار اٹھتا تھا سینوں سے دل تھا ہلچل میں
گھٹا ہوا تھا دھواں کربلا کے جنگل میں

وہ صبح ایک نئے دورِ زیست کا آغاز چھلک رہا تھا امنگوں سے ہر دل جانباز
وفورِ تشنہ دہانی پہ ولولوں کو ناز سمٹ رہا تھا حقیقت کی انتہا پہ مجاز
زمیں بلند ہوئی رشکِ آسماں بنکر
چلی تھی عمرِ رواں عمرِ جاوداں بن کر

ع سمٹ رہا ہے حقیقت کی انتہا پہ مجاز ۔ یہ مصرعہ اور اس جیسے بہت سے مصرعوں کے بھرپور تیور توجہ دلا رہے ہیں کہ یہ اردو نظمیات کی وہ صورت ہے جسے ہم کاملاً بیانیہ نہیں کہہ سکتے ۔ اس کے لئے شاید پنہاں بیانیہ کی اصطلاح استعمال کی جا سکتی ہے جیسا کہ علامہ جمیل مظہری مرحوم کے "عرفانِ عشق" اور نجم آفندی مرحوم کے "فتح مبین" میں ۔ یہ نظمیہ تکنیک کا سب سے گہرا اثر ہے جو مرثیہ پر پڑا ہے ۔ پنہاں بیانیہ کی کیفیت یہ ہے کبھی واقعہ تسلسل قائم کرتا ہے اور کبھی خیال اور یہ دونوں ایک دوسرے کو اپنے دائروں میں لے کے بڑھتے ہیں جب کہ وسیع تر چوکھٹا خیال کا ہوتا ہے ۔ زائر سیتاپوری کا ایک مرثیہ ع : حسینؑ ابن علیؑ فخرِ کائنات ہے تو ۔ تو کلیتاً مبصرانہ پیرائے میں ہے مگر جنابِ علی اکبر ۔ دنیا کو ایک راہ نما کی تلاش ہے ، اپنے چوکھٹے میں مبصرانہ ہی ہے مگر

جناب علی اکبر علیہ السلام کی رخصت جنگ اور شہادت کے مناظر رقم ہوئے ہیں۔ یہاں مناظرِ جنگ کے دو بند دیکھئے ؂

فوجِ عدو پہ شیر کے حملے وہ بار بار　　ٹوٹے ہوئے ہیں ظلم کے سب آہنی حصار
ہے ہاتھ میں جری کی شہادت کا شاہکار　　کوندے رہے ہیں جوہرِ شمشیر آب دار
جنگل دہک رہا ہے تمازت سے تیغ کی
تارِ نفس بھی جلتے ہیں حدّت سے تیغ کی

مصوّری کا جلال دیکھئے کہ جنگ کے حقیقی اور مجازی پہلوؤں کو دوش بدوش دکھایا گیا ہے۔" ایک اور بند دیکھئے کہ بیان میں خیال کی "تنا ئیں کیسے کھینچ کر لائی گئی ہیں۔

زائر سیتاپوری کا مستقل موضوع افلاس اور اس کی زبوں حالی ہے۔ اس رزمیہ میں انہوں نے ان تصوّرات کو وسیع کر کے، کشید کر کے اختتام تک پہنچایا ہے ؂

صدقے جہادِ اکبر یوسف جمال کے　　منظر کھنچے ہوئے ہیں جہاں کے مآل کے
بیڑے ہیں غرق حرص زر و سیم و مال کے　　دامن ہیں تار تار طلسم خیال کے
سمجھے ہوئے تھے ساری خدائی یزید کی
دنیا نہیں ہے کوئی دہائی یزید کی

یہ اختتام صرف ختم واقعہ سے ہی عبارت نہیں ہے۔ یہاں تصوّراتی موضوع کا بھی فنکارانہ اختتام موجود ہے۔ زائر سیتاپوری کی مرثیہ گوئی زیادہ تفصیل کی حقدار ہے مگر میرے پاس مرحوم کے صرف دو مرثیے ہیں جن کا مطلع اوپر درج ہے۔ اس لئے تفصیلاً کچھ عرض کرنے سے عاجز ہوں۔ ان کے برادر عزیز ناظم سیتاپوری نے دیباچۂ "فکر و فغاں" میں اور خود مجھ سے ایک اور مرثیہ کا ذکر کیا ہے ع "حسینؑ عالم انسانیت کا رہبر ہے" لیکن یہ مرثیہ ان کے پاس نہیں۔ ڈاکٹر قمقام حسین جعفری کا بیان ہے کہ زائر مرحوم کے مراثی سیتاپور میں محفوظ ہیں۔ کاش دستبردِ زمانہ سے محفوظ رہیں۔

۲۳/۹/۸۰

ماتمِ صفدر

سوداؔ اور شادؔ کے بعد صفدر حسین مرثیہ کے تیسرے نقّاد شاعر تھے۔ ان کی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۳۰ء میں تنقید نگاری سے ہوا جس سال نجم آفندی اور زائر سیتاپوری نے جدید مرثیے پیش کئے اسی سال نگار میں ڈاکٹر صفدر حسین مرحوم کا مقالہ "مرثیہ بعد انیس" قسط وار شائع ہوا۔ انہوں نے دیگر اصناف سخن میں طبع آزمائی کی مگر ان کا اصل شعری کارنامہ ان کے مراثی ہیں۔ ان کے مجموعۂ مراثی "لب فرات" میں معتبر ناقدین نے ان کی مرثیہ نگاری کا محاکمہ کیا ہے اس کا اعادہ یہاں مناسب نہیں اس لئے صرف باقی ماندہ نکات یہاں درج کئے جا رہے ہیں۔

مرحوم اس دور کے چند مبارز شعراء میں سے تھے اس لئے مداحوں کے ساتھ انہوں نے معترضوں کو بھی بہت جمع کیا تھا مگر میں سمجھتا ہوں کہ حریفوں کے اعتراضات سے زیادہ ان کے ذہن کے تنقیدی سانچے نے ان کو پابستہ کر دیا تھا ؎

سکھا دیا مجھے بیچ بیچ کے راستہ چلنا

ڈاکٹر صفدر حسین مرحوم مرثیہ کے بڑے حساس نقّادوں میں تھے۔ مرثیہ نگاروں کے انفرادی رنگ از بر تھے اور وہ خود انفرادیت کے قدر شناس تھے۔ کم کہو اپنا کہو اچھا کہو کی دُھن انہیں رہی اس لئے ڈاکٹر صفدر کی جدت نسبتاً بزرگ شاعروں کے متوازی نہیں ہے۔ اضافی ہے، مگر جو جدت ہے وہ معتبر ہے مثلاً منظر نگاری اور

ماحول سازی کے ذیل میں یہ بند دیکھئے۔ یہ آواز دوسروں کی آوازوں میں گم نہیں ہوسکتی ہے

سرِ ساحل جو ٹہلتے تھے صلح شور جواں   ان کو تکتی تھی حقارت سے ہر اک موجِ رواں
روشنی چاند کی دھیمی وہ میانِ میداں   سحر نور کا جیسے ہو دھندلکے میں سماں
یک بیک دور سے بڑھتے ہوئے سائے دیکھے
کچھ جری دوش پہ مشکیزہ اٹھائے دیکھے

جناب سیّد صفدر حسین نے باصرار جدید مرثیہ میں مناظرِ جنگ کا اہتمام کیا دیکھئے کہ جدید رجحانات کو کس عمدگی سے مشّاقی سے مُرتّب کیا ہے ہے

فوج عاجز تھی جلالِ علی اکبرؑ کی قسم   سر نموداروں کے خَم تھے سرِ سرور کی قسم
مورچے ٹوٹ کے ابتر ہوئے حیدرؑ کی قسم   حسنِ تہذیب نکھر آیا پیمبرؐ کی قسم
کان تک آئی جو فریاد و فغاں کی آواز
رُک گئی تیغ جری سُن کے اماں کی آواز

فوج اماں مانگتی ہو جب تو کریں کیا اکبرؑ   بیچ لشکر میں رُکے روک کے گھوڑا اکبرؑ
چار سو فوج کے دل اور تن تنہا اکبرؑ   جھوم کر کھانے لگے نیزے پہ نیزہ اکبرؑ
اِک شکن بھی تو جبیں پر نہ نمودار ہوئی
مسکراتے تھے کہ برچھی کی انی پار ہوئی

ایسے بہت سے جواہر ریزے ہیں جو "لبِ فرات" کے ہر مرثیہ میں پائے جاتے ہیں۔

پاکستان کے تمام مرثیہ نگاروں میں میرے ذاتی مراسم سب سے زیادہ مرحوم سے تھے۔ ان کی وفات سے کچھ قبل یہیں کراچی میں ملاقات ہوئی تھی پھر اچانک

برسرِ منبران کے انتقال کی خبر آئی۔ ابھی تقریباً ایک سال کے عرصے میں میں ان کی مرثیہ نگاری پر تبصرہ کرنے پر طبیعت کو موزوں نہیں پا رہا ہوں۔ ان کی وفات نے مولف کو زندگی میں پہلی بار شعر گوئی پر مجبور کیا اور میں نے درج ذیل چار مصرعے کراچی میں منعقدہ ان کی مجلس ایصال ثواب میں پڑھے تھے ؎

چلے جو سوئے جناں اس جہان سے صفدؔر
قدم تھے خُلد کی جانب بہ زینۂ منبر
قبول مدح سرائی بنا جو زادِ سفر
"لب فرات" سے پہونچے ہیں وہ لبِ کوثر

۱/۱۰/۸۰

نظم جوہری

عزاداری کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ کبھی علمائے عظام مرکز نگاہ بنے ہیں اور کبھی شعرائے کرام۔ جب خاندانِ انیسؔ کے شعراء فردوس کو بسانے لگے اور مرثیہ تقلید کے دور سے گذرنے لگا تو علماء کے مواعظ نے جمہور کو زیادہ متوجہ کرنا شروع کر دیا۔ شمس العلماء مولانا سبط حسن اعلیٰ اللہ مقامہ نے مواعظِ حسنہ کو ایک ادبی شان سے نوازا۔ علّامہ رشید ترابی مرحوم و مغفور کے انتقال کے بعد تک مرثیہ گو شعراء کا دائرۂ اثر علماء کے مقابلے میں محدود تر ہے۔

ظاہر ہے وحدتِ مقصد کے باوجود نثر کی دنیا نظم سے زیادہ وسیع ہے اور ظاہر ہے کوئی زبان علمی ترقّی کے مدارج اسی وقت طے کرتی ہے جب اس کی نثر ترقی کرتی ہے۔ اردو میں بھی یہی صورت حال موجود ہے۔ باوجود اس کے کہ ہماری ثقافت نظم کو وہ آزادی دیتی ہے جو نثر کو نہیں دیتی۔ پھر بھی ہمارے یہاں شاعری کے مستقل دبستان ملتے ہیں فلسفے کے نہیں۔ یورپ کے برعکس، اسلامی معاشرے میں فلسفہ مذہب کا تابع رہا ہے، اور ہمارے یہاں فلاسفہ کی انفرادیت اپنی نوعیت میں تنقیدی ہے تخلیقی نہیں شاعری کو انفرادیت کے زیادہ مواقع نصیب ہوئے ہیں مگر وہاں

بھی تنظیم کے فقدان نے اسے تہی مایا بنا رکھا ہے۔

حجتہ الاسلام علامہ طالب جوہری صاحب اپنی علمی حیثیت میں قوم کا سرمایہ بن چکے ہیں۔ انہوں نے بعض فکری مسائل کے اظہار کے لئے نظم کا انتخاب کیا ہے میری معلومات کے مطابق ان کے شعری سرمائے میں دو مکمل اور ایک نامکمل مرثیئے شامل ہیں۔ میں فقط ایک مرثیہ حاصل کرنے میں کامیاب ہوا ہوں جس کا عنوان "وجودِ باری تعالیٰ" ہے۔ یہ مرثیہ ۱۹۶۸ء کی تصنیف ہے۔ اس مرثیہ کا موضوع نہ فلسفہ کے لئے نیا ہے اور نہ شاعری کے لئے۔ مگر آج تک کسی اتنے موقر عالمِ دین نے زبانِ شعر سے اس کا اظہار نہیں کیا تھا۔

محترم ہلال نقوی صاحب نے پاکستان کے ممتاز ترین مرثیہ نگاروں سے یہ سوال کیا تھا: "کیا مرثیہ گو شاعر ہونے کے لئے عالمِ دین ہونا ضروری ہے؟" اس سے ایک دوسرا سوال پیدا ہوتا ہے۔ کیا عالمِ دین کے لئے شاعر ہونا ممکن ہے؟ علامہ طالب جوہری کا زیرِ نظر مرثیہ اس سوال کا جواب ہے۔

(۲)

یہ مرثیہ موضوع کے لحاظ سے لازماً حمد کے دائرے میں آتا ہے اور حمد کے لئے محض کلام و استدلال سے شاعری کا حق ادا کرنا بہت مشکل ہے۔ اوج اور شاد کی مثال سامنے کی مثال ہے۔ طالب جوہری سمجھتے ہیں کہ صمدیت ایک ایسی کیفیت ہے جو اپنی وسعت میں ہیبت ناک ہے۔ اگر اس کیفیت کا حصول شاعر کے لئے سہل ہوتا تو شاید قرآن حکیم میں جہاں شعراء پر تعریض کی گئی ہے وہاں ذکرِ خدا کی گنجائش نہ رکھی ہوتی۔ شاعر کا ذریعۂ وجدان اس کا حادث وجود ہے۔ شعورِ صمدیت سے نسبت، وجود کی سرحد پہ آ کر ہوتی ہے

وجود کے منتہا پر آغاز تخلیق ہے اور تخلیق کے جوہر میں بنیادی طبعی عناصر ہیں۔ علامہ طالب جوہری نے اس مرثیہ میں عناصر کی شاعری کی ہے۔ ان کا پیرایۂ اظہار مصورانہ ہے جن میں خطوط بہت واضح اور روشن ہیں۔ پہلے عنصر کے تحت انہوں نے سماوی ماحول کی تعمیر کی ہے۔ ان کے مزاج شعری کا فطرت سے نقطۂ اتصال مکاں کے بجائے زماں میں ہے۔ اس لئے زمین کی مصوری کا زاویۂ تناظر زمین سے بالا ہے۔ سما کی مذہبی علویت کے ساتھ جدید ذہن کے خلائی تحیّر کی لطافت بھی اس میں شامل ہے۔ چہرے سے کچھ مثالیں دیکھئے، مطلع ہے ؏

جب کُن ادا کیا لبِ حکمت خطاب نے

اس ایک لفظ کُن سے عدم کی وسعت اُجاگر ہوگئی اور اس چوکھٹے میں نقوش بالتزام سجتے گئے ہیں ؎

پھیلی فضا کی سطح پہ سورج کی روشنی ‏ ‏ ڈوبی خلا کی تہہ میں ستاروں کی روشنی
لرزی جبال و دشت و بیاباں پہ چاندنی ‏ ‏ اُمڈی مہیب غار پہ راتوں کی تیرگی
یہ سلسلہ بڑھا تو منازل بدل گئے
دن رات ماہ و سال کے سانچے میں ڈھل گئے

اُجڑی ہوئی زمیں پہ ہیں بے کیف برگ و بار ‏ ‏ ہے ساری کائنات کو اک کربِ انتظار
ناگاہ آسماں سے اُڑی گرد کردگار ‏ ‏ ٹوٹا حریم ہستیٔ مطلق سے اِک شرار
اُترا تو رنگ محفلِ ہستی پہ چھا گیا
انسان کائنات کا دل بن کے آ گیا

یہاں کلیدی مصرعے دو ہیں۔

؏ ڈوبی خلا کی تہہ میں ستاروں کی روشنی

ع ٹوٹا حریمِ ہستیٔ مطلق سے اک شرار

پہلے مصرعے سے ایک خنکی اجاگر ہوتی ہے جس کو تقدیس کے احساس کے لئے زینہ بنایا گیا ہے اور جو دوسرے نقل شدہ مصرعے کی کیفیت میں آکر مٹتا ہے درمیان میں وہ رنگ ہے جو جس کی تلاش غالبؔ نے خونِ جگر ہونے تک کی ہے، ایسی سیاہی جو محیط بھی ہے اور روشن بھی۔ ان مناظر کے دوران دوسرے عنصر کی مصوّری ہے ؎

گرمی بڑھی تو آگ لگی کائنات میں کرنوں کے تیر چلنے لگے شمس جہات میں
اجسام کو امان ہے دن میں نہ رات میں چھالے پڑے ہیں دھوپ سے پائے حیات میں
شعلے برس رہے ہیں فضائے اثیر سے
اک لَو نکل رہی ہے دلِ زمہریر سے

دوسرے مصرعے کی تشبیہہ مرثیہ کے روایتی اسلوب میں ہوتے ہوئے بھی یہاں میل نہیں کھا رہی ہیں باقی مصرعے اعلیٰ ہیں اور چوتھا مصرعہ تو بہت بولتا ہوا ہے ع

چھالے پڑے ہیں دھوپ سے پائے حیات میں

اس مصرعے کی خوبی یہ ہے کہ داخلی نزاکت سے خارجی مطلقیت اجاگر کی گئی ہے۔ ایسے مصرعے ان کے یہاں بھی کم ہیں، چونکہ وہ عموماً ایک کیفیت کی اساس کو گرفت میں کر کے ایک لفظ میں سمو کر اس میں غیر منقسم توجہ مرکوز کر دیتے ہیں۔ تشریحی حصّے کے اس مصرعہ کو دیکھئے جو تاثر میں مندرجہ بالا مصرعے سے قریب ہے ع

وہ واقعہ جو ایک ابدی چیخ بن گیا

علامہ طالبؔ جوہری کے اسلوب سے ابتدائی شناسائی میں بھی ان پر

جوش ملیح آبادی کے ایک گونہ اثر کا احساس ہوتا ہے، صوتی التزام کا تو نہیں مصوری کا۔ جوش نے "قلم"، "موجد و مفکر" اور "حیات و موت" تینوں مراثی میں وسیع موضوعات کو تصویری ترتیب سے تعمیر کیا ہے۔ جیسا کہ سماوی ماحول کے ذکر میں کہا جا چکا ہے۔ طالب جوہری واضح اور جلی خطوط استعمال کرتے ہیں مگر ماحول کی تعمیر میں جو اثر آفرینی ہے وہ اس تکنیک کے باوصف انہیں اقبال کے قریب لے گئی ہے۔ اس تصویری تمہید کے بعد بحث کا آغاز ہے۔ بحث شکر کی اخلاقی اور منطقی اہمیت سے شروع ہوتی ہے لیکن ع

لیکن ادائے شکر کی ہے ایک شرط بھی
یعنی علوئے رتبۂ منعم سے آگہی

اس کے بعد حادث و قدیم کی بحث چلتی ہے جو علت العلل کے موضوع تک آجاتی ہے۔

علامہ طالب جوہری کی تشریح کے مذہبی ماخذ تین ہیں۔ تمہید کے بند کے بالا سورۂ اعلیٰ کی تیسری آیت ہے: والذی قدر فھدی ۰ نہج البلاغہ کا خطبۂ اوّل اور امیر المومنینؑ کا قول: من عرف نفسہٗ فقد عرف ربہٗ۔ جگہ جگہ سے مثالیں دیکھیں ؎

دنیا میں گاہ صبح ہے اور گاہ شام ہے — جس میں تغیرات ہوں وہ لادوام ہے
تغیر اور حدوث میں اک التزام ہے — حرکت اسی تغیر پیہم کا نام ہے
تغیر ماہیت حرکت کی دلیل ہے
پیمائش جہاں کے لئے سنگ میل ہے

تعریف وقت یہ ہے کہ لمحات ہوں بہم — ماضی عدم زمانۂ آئندہ بھی عدم
دونوں کے درمیاں جو نفس لے رہے ہیں ہم — اس لمحے کا وجود دقیقے سے بھی ہے کم

اک ثانئے کے طول میں یہ جسم و جان ہے
انسان کا وجود فقط ایک آن ہے

بالکل اسی طرح سے ہے یہ ساری کائنات　　اس کو عطا ہوئی ہے بس اک آن کی حیات
یعنی فروغ شعلۂ خس کی طرح ثبات　　جگنو کی روشنی پہ مسلط سیاہ رات

ہر چیز استعارۂ امید و بیم ہے
اس پر یہ ادّعا ہے کہ عالم قدیم ہے

ملاحدہ کے روبرو موحّدین کی روایتی دلیل علت العلل کی دلیل رہی ہے بیسویں صدی میں برٹرینڈ رسل نے اس دلیل کو توڑنے کی ازحد سعی کی ہے رسل کا کہنا ہے کہ اگر علّت العلل لازم ہے تو یہ کہاں سے لازم ہے کہ علّت العلل خدا ہے۔ جس منطق سے اللہ کو علّت کہا جا رہا ہے اسی منطق سے مادہ کو بھی علّت العلل کہا جا سکتا ہے۔ اس کا جواب طالب جوہری نے وجود کی ماہیت سے دیا ہے۔ کائنات کی بے قراری کے مقابلے میں ثبات کے تصوّر کو انہوں نے بہتر اور عقلی انتخاب ثابت کیا ہے۔ مادہ اپنی ماہیت سے متحرّک تو ثابت ہوتا ہے۔ محرّک ثابت نہیں ہوتا۔ محرّک کو متحرّک کے مزاج سے ماورا ہونا چاہیئے صرف اوّل نہیں۔

اسی سلسلے میں عرفان ذات سے عرفان حق کا سفر دکھایا گیا ہے ؎

ہر شے کی ابتدا ہے بقول ائے کاف و نون　　ہر چیز پر محیط ہے اعداد کا فسون
باوصف احتیاج سوئے حرکت و سکون　　انکار ایک جہل ہے تشکیک اک جنون

وقت و مکان و شکل و جہت کا اسیر ہے
منکر ہی خود وجودِ خدا کا سفیر ہے

جملۂ معترضہ کے طور پر یہ مصرعہ دوبارہ دیکھئے :

ع   ہر چیز پر محیط ہے اعداد کا فسوں

کتنے کلاسیکی انداز میں کتنے جدید احساس کو سمیٹ لیا ہے۔ ایسے مصرعے اور ایسا شعور ہی مستقبل میں مرثیہ کی اسلوبی افادیت کی ضامن ہیں۔ اگلے بند کی بیت دیکھئے جس میں امیرالمومنینؑ کے مذکورہ بالا قول کی تشریح ہے ؂

عرفان نفس بیخ کُن گمرہی بنے
خود آگہی ابھر کے خدا اگہی بنے

اس مرثیہ میں گریز دو مرحلوں میں ہے۔ پہلا مرثیہ مقصدِ شہادت کا بیان ہے اس کے بعد دو ضمنی موضوعات آتے ہیں۔ ایک مرثیہ گوئی پہ نظری تنقید دوسرا خیر و شر کا مسئلہ۔ پھر مناظرِ شہادت گریز کا دوسرا مرحلہ بنے ہیں۔

توحید ہے سبق شرف کائنات کا   فرضِ عظیم عارف ذات وصفات کا
نذر وجوب فدیہ ہے کل ممکنات کا   مقصد جو ہے حسینؑ کے ذوقِ حیات کا
یعنی رُخِ حیات پہ تابندگی رہے
سر جسم سے جُدا ہو مگر زندگی رہے

یہ مرثیہ کا وہ مقام ہے جہاں سے طالب جوہری کے انفرادی مضامین جدید مرثیہ کے نمائندہ مضامین میں ڈھل جاتے ہیں۔ مقصدِ شہادت کا بیان مرثیہ کی روحِ عصر ہے۔ اس مقصد کو طالب جوہری نے ایک طرف تو حمد اور کلام کے مضامین سے منسلک کر کے بیانِ شہادت کو وسیع تر تناظر دیکر مرثیہ کی آفاقی حیثیت کو منوایا ہے۔ جبھی "ذوقِ حیات" جیسی عام ترکیب اتنی معنوی وسعت کی حامل ہو گئی ہے جو اس تمہید کے بغیر ممکن تھی نہ کسی اور صنفِ سخن میں ؂

تاریخ کائنات کے ہر زیر و بم کے سات   لرزاں و خونچکاں ہیں ہزاروں ہی حادثات

لیکن وہ حادثہ جو ہوا تھا لبِ فرات — اپنی جلو میں لے کے چلا سرمدی حیات
وہ حادثہ جو اک ابدی چیخ بن گیا
یعنی صریرِ خامۂ تاریخ بن گیا

پانچواں مصرعہ زیرِ بحث آچکا ہے۔ اس کا اعادہ ضروری ہے چونکہ طالب جوہری اس تشریحی حصّے میں بھی ہر واقعہ اور جذبہ کے تشخص کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں، اور جزئیات میں بھی عنصری رجحان کو لے آئے ہیں۔ اگلے بند میں واقعۂ کربلا کی بنیادی جذباتی افادیت اجاگر کی گئی ہے۔

منہاجِ حق و صدق کے سالک تھے جو حسینؑ — اک عزمِ لازوال سے بڑھتے رہے حسینؑ
کس ولولے سے راہِ رضا پر چلے حسینؑ — ہر حدِّ امتحان سے آگے گئے حسینؑ
خود سارے کرب جھیل کے صبر و قرار سے
انسان کو دی نجات غمِ روزگار سے

اس بند میں بنیادی جذبہ کا ہونا اس سے بھی ثابت ہے کہ اس نقطے پر ایک موحّد اور ایک ملحد شاعر کا اتفاق ہوا ہے۔ مرزا یگانہؔ نے کہا تھا۔

دل بھی اپنی جگہ خدا اپنا
ہم غریبوں کا آسرا کیا ہے
ڈوب کر پار اُتر گیا اسلام
آپ کیا جانیں کربلا کیا ہے

جہاں تک اس مرثیہ کے تنقیدی حصّے کا تعلق ہے، ایک بیت سے پتہ چلتا ہے کہ علامہ طالبؔ جوہری مرثیہ اور مُسدّس میں تفریق کرتے ہیں مگر اس کی خاطر خواہ وضاحت انہوں نے کی نہیں ہے

دنیائے شعریت ہر مسدّس ہیں کیا نہیں — وہ اصطلاحِ فن میں مگر مرثیہ نہیں

ان کا سب سے شدید اصرار ہے ع : میدانِ مرثیہ متقاضی ہے مرد سے۔
جدید و قدیم مرثیہ کی بحث میں بحیثیت ذاکران کا موقف یہ ہے۔

گو زیرِ بحث آئیں علوم معاشرت لیکن اصولِ دیں سی ہو ان کی مفاہمت
اسلوب پیشکش میں رہے طرزِ مرثیت چھائی رہی مزاجِ سخن پر حسینیتؑ
دین و ادب کے بیچ کی سرحد ہے دوستو
یہ درس گاہ فکرِ محمدؐ ہے دوستو

بیت کی برجستگی پہ توجہ رہے۔ ضمنی موضوعات جس خوش اسلوبی اور دلکشی کے متقاضی ہیں وہ یہاں موجود ہے۔ اس کے بعد خیر و شر کا مسئلہ زیرِ بحث آیا ہے۔ یہ بحث اردو شاعری کے روایتی موضوعات میں شامل ہے۔ تصوّف کے زیرِ اثر شعراء کا غالب رجحان جبر کی جانب رہا ہے بقول میر۔ ع : چاہے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا۔ اور کہیں یہ مسئلہ سنجیدگی سے زیرِ بحث آیا تو بقول جمیل مظہری مرحوم

ذہنوں نے یہیں پہ کھائے جھٹکے آکر عرفاء یہیں پہ بھٹکے

آئمہؑ کے اقوال کی ترجمانی اردو شعر میں کم ملے گی۔ یہاں شاعر کے دینی علوم کا اکتساب سامنے آیا ہے۔

سمجھو کہ عدلِ محض ہے جابر خدا نہیں مجبور سازِ مومن و کافر خدا نہیں
ہمت فزائے فاسق و فاجر خدا نہیں مجبور کو سزا وہ قاہر خدا نہیں
سوچو اگر طہارتِ عقل و شعور ہے
یہ اعتقاد عقل سے خود کتنا دور ہے

یہ بند سارے مرثیہ کا سب سے عمیق بند ہے۔ ظاہر ہے یہ تعلیم معصومینؑ ہے یہ علامہ طالب جوہری کی ذاتی فکر نہیں مگر یہ بند اس ثبوت کے لئے کافی ہے

کہ شاعری خود ایک منطق ہے۔ مسائل کی نزاکت کو دل میں اتارنا ایک شعری کارنامہ ہی نہیں عقلی کارنامہ بھی ہے۔ "عدل محض" کی ترکیب سے بحث کو کس قدر محکم بنا دیا گیا ہے اس کو وہ لوگ بہتر سمجھ سکتے ہیں جن کے پیش نظر اشاعرہ اور معتزلہ کے طویل مناظرے رہے ہیں۔ یہاں عدل و قدرت کے درمیان طالب جوہری نے رحمتِ خداوندی کو ثالث بتایا ہے اور یہ وہ صفت الٰہی ہے جس کا تعلق براہِ راست دل سے ہے۔ فنی اعتبار سے دیکھیں تو قوافی اپنے عقلی التزام کے علاوہ اپنی نشست کے لحاظ سے بھی قابلِ توجہ ہیں کہ علیٰحدہ صورت میں ثقیل ہونے کے باوجود برجستہ محسوس ہوتے ہیں۔

مسدس اور مرثیہ میں تفریق کرنے کے باوجود ان کے مرثیہ میں بین اور مصائب کے حصّے میں مقصدی پہلو سے مربوط ہیں ؎

یثرب سے نکلے اور حرم کبریا میں آئے ۔۔۔ کعبے کو الوداع کہا اور کربلا میں آئے
دینِ خدا کو لے کے حصار بقا میں آئے ۔۔۔ مثلِ رسولؐ رہگذر ارتقا میں آئے
پایا جو طورِ مرضیٔ داور حسینؑ نے
عاشور کو لٹا دیا سب گھر حسینؑ نے

تنہا کھڑے ہیں دشتِ پُر آشوب میں امامؑ ۔۔۔ فرماتے ہیں کہاں گئے اصحاب نیک نام
عباسؑ ہم سے ہاشمیوں کے مہ تمام ۔۔۔ ہم دشت میں ہیں تم نے کیا خلد میں مقام
گھبراتے ہو گے خلد لطافت نہاد میں
پانی پیا نہ ہو گا سکینہؑ کی یاد میں

سوئے ہوئے ہو دیر سے اکبر بس اب اٹھو ۔۔۔ کیا کہہ رہا ہے یہ پدرِ پیر سُن تو لو
سُن لوں صدا تمہاری تو دل کو سکون ہو ۔۔۔ ہنگام عصر آگیا اُٹھ کر اذان دو
اب تک ہے یاد وقتِ سحر کی اذان کی
اک بار پھر سنا دو صدا نانا جانؐ کی

کہ شاعری خود ایک منطق ہے۔ مسائل کی نزاکت کو دل میں اتارنا ایک شعری کارنامہ ہی نہیں عقلی کارنامہ بھی ہے۔ "عدل محض" کی ترکیب سے بحث کو کس قدر محکم بنادیا گیا ہے اس کو وہ لوگ بہتر سمجھ سکتے ہیں جن کے پیش نظر اشاعرہ اور معتزلہ کے طویل مناظرے رہے ہیں۔ یہاں عدل و قدرت کے درمیان طالب جوہری نے رحمتِ خداوندی کو ثالث بتایا ہے اور یہ وہ صفت الٰہی ہے جس کا تعلق براہِ راست دل سے ہے۔ فنی اعتبار سے دیکھیں تو قوافی اپنے عقلی التزام کے علاوہ اپنی نشست کے لحاظ سے بھی قابلِ توجہ ہیں کہ علیٰحدہ صورت میں ثقیل ہونے کے باوجود برجستہ محسوس ہوتے ہیں۔

مسدس اور مرثیہ میں تفریق کرنے کے باوجود ان کے مرثیہ میں بین اور مصائب کے حصّے میں مقصدی پہلو سے مربوط ہیں ؎

یثرب سے نکلے اور حرم کبریا میں آئے　　کعبے کو الوداع کہا اور کربلا میں آئے
دینِ خدا کو لے کے حصار بقا میں آئے　　مثلِ رسولؐ رہگذر ارتقا میں آئے
پایا جو طور مرضئ داور حسینؑ نے
عاشور کو لٹا دیا سب گھر حسینؑ نے

تنہا کھڑے ہیں دشت پُر آشوب میں امامؑ　　فرماتے ہیں کہاں گئے اصحاب نیک نام
عباسؑ ہم سے ہاشمیوں کے مہ تمام　　ہم دشت میں ہیں تم نے کیا خلد میں مقام
گھبراتے ہو گے خلد لطافت نہاد میں
پانی پیا نہ ہو گا سکینہؑ کی یاد میں

سوئے ہوئے ہو دیر سے اکبر بس اب اٹھو　　کیا کہہ رہا ہے یہ پدرِ پیر سُن تو لو
سُن لوں صدا تمہاری تو دل کو سکون ہو　　ہنگام عصر آ گیا اُٹھ کر اذان دو
اب تک ہے یاد وقت سحر کی اذان کی
اک بار پھر سنا دو صدا نانا جانؐ کی

مصائب کے یہ بند بین کی نوعیت اور بین کی شدت کو عیاں کرنے کے لئے کافی ہے۔

طالب جوہری کا یہ مرثیہ کئی لحاظ سے منفرد ہے اور قابل تعریف بات یہ ہو کہ ان کی پہلی کوشش کامیابی سے ہمکنار ہوئی ہے۔ نومشقی کی جھلک ع

دیکھو حسینؑ ٹوک رہے ہیں یزید کو

جیسے دو ایک مصرعوں تک محدود ہے۔ افسوس کہ ان کے دوسرے مراثی فی الحال دستیاب نہیں۔ اس لئے میں نہیں کہہ سکتا کہ ان کے قدم ترقی کی جانب اٹھے ہیں کہ نہیں۔ ان دنوں وہ قصیدہ نگاری کی طرف مائل ہیں یہ ان کا خاندانی حق ہے چونکہ تجدید، قصیدہ نگاری میں ان کے والد ماجد مولانا مصطفےٰ جوہر صاحب مدظلہ العالی کی ہستی نمایاں رہی ہے لیکن میری ناچیز رائے میں علّامہ طالب جوہری کے قصائد اعلیٰ ہوتے ہوئے بھی ان امکانات کے حامل نہیں ہیں جو انہوں نے اپنے پہلے مرثیہ میں پورے کئے ہیں اور جو ان سے توجہ کا حق طلب کر رہی ہے۔ ان کے مرثیہ کا موضوع بڑا دقیق تھا۔ شکر ہے کہ کلام جوشؔ سے ان کی رغبت نے ان کو دبستان دبیرؔ کے اغلاق سے محفوظ رکھا اور ایک سنجیدہ مگر دلآویز پیرایۂ اظہار دیا ہے۔

۱۶/۱۱/۷۸

د

اجمالی تذکرے

گلزارِ ارم

بیسویں صدی میں مرثیہ نگاروں کی کثیر تعداد گذری ہے۔ اس باب میں مرحومین کا اجمالی تذکرہ اس امید کے ساتھ کیا جا رہا ہے کہ کوئی صاحبِ قلم اس فہرست میں سے کوئی نابغۂ روزگار شاعر کے مرثیہ سے روشناس کر دیگا۔ جس کی گمنامی یا کلام کی نایابی اب تک اسے جائز مقام نہیں دلوا سکی ہے۔

اثر۔ نواب جعفر علی خان اثر پیدائش ۱۸۸۵ء لکھنؤ۔ اساتذۂ غزل میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ ۱۹۳۴ء میں پچاس بند کا جدید مرثیہ کہا جو مجھے دستیاب نہ ہو سکا۔ کچھ سال پہلے انتقال ہوا۔

اطہر جعفری۔ ۶۵-۱۹۰۷ء جونپور کے رہنے والے تھے۔ "گلدستۂ اطہر" مجموعہ مراثی ۱۹۷۳ء میں شائع ہوا۔

آرزو۔ علامہ انوار حسین کاظمی۔ آرزو لکھنوی، شاگرد جلال۔ اساتذۂ غزل میں سے تھے گیت کے بادشاہ تھے۔ مجموعۂ مراثی "خمسۂ متحیرہ" بمبئی سے شائع ہوا۔ ۱۹۵۱ء کو کراچی میں انتقال کیا۔ غیر مطبوعہ ذخیرہ کراچی میں موجود ہے۔

آشفتہ۔ حکیم آشفتہ خاندان اجتہاد کے فرد تھے۔ تعداد مراثی یا اشاعت کا مجھے علم نہیں۔

آغا سکندر مہدی۔ بریلی کے رہنے والے تھے۔ مرثیہ کی ۳ جلدیں

شائع ہوئی ہیں ۱۹۷۶ء کو بہاولپور میں انتقال ہوا۔

بدر ۔ سید ظل حسنین نام ۔ ۱۹۰۹ء ۔ ۱۹۷۶ء سپلائی آفس میں کام کیا ۔ اعلیٰ غزل گو شاعر تھے ۔ برسی کے موقعے پر مجموعۂ مراثی بدر کامل برائے ایصال ثواب تقسیم ہوا۔ اس پر تفصیلی تبصرہ زیر تالیف ہے ۔

ثابت ۔ افضل حسین ثابت مولف "حیات دبیر" مرزا اوج کے ارشد تلامذہ میں سے تھے مجموعۂ مراثی "صبر جمیل" ۱۹۲۴ء میں شائع ہوا۔ ۱۹۴۱ء میں انتقال ہوا۔

ثمر ۔ بادشاہ مرزا ثمر ۱۹۷۰ء ۔ ۱۸۹۴ ۔ مجموعہ مراثی بادشاہ مرزا ثمر لکھنوی کراچی سے ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا ہے ۔

جعفری ۔ سید محمد جعفری مشہور مزاحیہ شاعر ۔ بھرت پور کے رہنے والے تھے مرثیہ کتابی شکل میں شائع نہیں ہوا۔ کچھ سال پہلے کراچی میں انتقال ہوا ۔

جلیل لکھنوی ۔ مرثیہ گو شاعر اشاعت کلام کا علم نہیں ہو سکا۔ خاندان انیس کے فرد تھے ۔

جلیل مانک پوری ۔ شاگرد امیر مینائی مشہور غزل گو شاعر استاد نظام مرثیے بھی کہے ہیں ۔

حسن ۔ ضیاء الحسن موسوی ۔ مشہور عالم ۔ وفات کراچی ۱۹۷۸ء

حسین ۔ چھنگا صاحب حسین ۔ گرچہ خاندان اجتہاد کے فرد تھے پیدائشی نابینا ہونے کے سبب امی شاعروں میں شمار ہوا۔

خبیر ۔ سرفراز حسین خبیر ۔ شاگرد اوج ۔ مجموعہ مراثی بدر کامل دو جلدوں میں شائع ہوا۔

رفیع۔ مرزا طاہر صاحب اوج کے فرزند ۱۹۴۸ء - ۱۸۶۷ء۔ لکھنؤ سے ۵ مراثی کا انتخاب "کلام رفیع" شائع ہو چکا ہے۔

زکی۔ انیس کی نواسی کے بیٹے شاگرد رشید میرزکی حسین نام، میر منّے صاحب عرفیت عظیم آباد میں طویل قیام کیا۔ ۱۹۴۸ء میں انتقال ہوا۔

زار۔ کاظم زار عظیم آبادی. غزل اور مرثیہ میں استادانہ حیثیت رکھتے تھے ۱۹۶۴ء میں عظیم آباد میں انتقال کیا۔

زیبا۔ علی حسنین زیبا ردولوی ۱۹۶۸ء - ۱۹۰۷ء غزل اور مرثیہ دونوں شہرت کا ذریعہ بنے۔ مراثی کی تعداد چھ ہے جو شائع نہیں ہوئے ہیں۔

شاعر۔ مولانا اولاد حسین لکھنوی حضرت ذاکر کے صاحبزادے۔

شاعر۔ آغا شاعر قزلباش دہلوی۔ دبستان دہلی کے اہم ترین مرثیہ نگار۔ ان کا شمار اساتذۂ غزل میں ہوا نظمیں خوب کہیں۔ قرآن حکیم کا منظوم ترجمہ کیا۔ خیام کا ترجمہ بھی اعلیٰ ہے۔ مراثی ڈاکٹر صفدر حسین مرحوم نے لاہور سے شائع کئے۔

شوکت تھانوی۔ نام محمد عمر۔ اپنے عہد کے مقبول ترین ناول نگار اور مزاحیہ نگار تھے ۱۹۶۷ء - ۱۹۰۶۔ ایک مرثیہ شہادت عظمیٰ کہا۔ علیحدہ شائع نہیں ہوا۔

شہید لکھنوی۔ شاگرد نسیم و شدید انتقال ۱۹۷۷ء میں ہوا۔

شدید۔ سجاد حسین شدید۔ ۱۹۷۸ء میں لکھنو میں انتقال ہوا۔ کئی مجموعے مراثی کے شائع ہوئے۔ پیارے صاحب رشید کے نواسے تھے۔

صابر تھاریانی۔ ۱۹۷۲ - ۱۹۰۷ء گجراتی اور اردو کے شاعر۔ شاگرد نسیم غزلوں کا مجموعہ شائع ہو چکا ہے۔ مرثیے شائع نہیں ہوئے۔ مرحوم کا شمار ملک کے اعلیٰ ترین ماہرین تعمیرات میں ہوتا تھا۔

صفدر ۔ میر صفدر علی ہاشمی ۔ بہرائچ کے رہنے والے تھے ۔ انتقال کراچی میں ۱۹۷۶ء کو ہوا ۔ ایک غیر منقوط مرثیہ تصنیف کیا تھا ۔

ظریف جبلپوری ۔ مشہور مزاحیہ شاعر ۔ مزاحیہ کلام کا مجموعہ تلافیٔ مافات شائع ہو چکا ہے ۔ مرثیے شائع نہیں ہوئے ۱۹۶۴ء کو کراچی میں انتقال ہوا ۔

عروج ۔ میر خورشید حسن نام ۔ عرفیت دولہا صاحب ۔ میر نفیس کے صاحبزادے عروج سخن کے نام سے مرثیے شائع ہو چکے ہیں ۔ ۱۹۳۱ء کو انتقال ہوا ۔

عزم ۔ عزم جونپوری ۱۹۷۶ء ۔ ۱۹۰۷ء ۔ آلِ رضا کے شاگرد تھے ۔

علی اکبر کاظمی ۔ مشہور ماہر تعلیمات ۔ ہندوستان میں ڈائریکٹر تعلیمات کے عہدے سے ریٹائر کیا ۔ کیمبرج یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کی ۔ تحت اللفظ خوانی کے لئے مشہور تھے ۔ دو مرثیے ع آج ہر دل پہ عجب غم کی گھٹا چھائی ہے ۔ ع وقت کٹنے لگا مشکل سے جو بیماری میں ۔ ہنوز غیر مطبوعہ ہیں ۔ مولف کتاب کے کتب خانے میں محفوظ ہیں ۔ ۱۹۵۹ء کو عظیم آباد میں انتقال ہوا ۔

فراست زیدپوری ۔ تین مجموعے مراثی کے ماہ کامل، تصویر وفا اور ماہ ناتمام شائع ہو چکے ہیں ۔

فرید ۔ سلطان صاحب فرید ۔ میر انیس کے پوتے ۔ کلام شائع نہیں ہوا ۔

فائق ۔ سید ظفر حسن عرفیت بابو صاحب ۔ میر عارف کے صاحبزادے تمام مراثی علامہ طالب جوہری کے کتب خانے میں ہیں ۔ ۱۹۴۴ء میں انتقال ہوا ۔ صاحبزادے میر اصغر حسین یادگار ہیں ۔

فائز ۔ لڈن صاحب عرفیت، خورشید حسن نام ۔ دولہا صاحب عروج کے بیٹے ۔ مرثیے شائع نہیں ہوئے ۔

قمر ۔ استاد قمر جلالوی ۔ مشہور غزل گو شاعر ۱۹۶۸ء ۔ ۱۸۷۲ء نام سید محمد حسین

"غم جاوداں" کے زیر عنوان مجموعہ مراثی ۱۹۷۴ء میں شائع ہوا۔

کاظم میرٹھی۔ مشہور شاعر۔ سید کاظم علی نام۔ مرثیے ضیائے کاظم کے نام ان سے ڈاکٹر صفدر حسین نے مرتب کئے۔

کامل جوناگڑھی۔ منشی غلام علی خاں نام۔ کارنامۂ غم مجموعۂ مراثی ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا۔

محبوب۔ راجہ صاحب محمود آباد۔ تحریک پاکستان کے مجاہد۔ کچھ مراثی شائع ہوئے ہیں ۱۹۷۳ء میں لندن میں انتقال ہوا۔ مشہد مقدس میں مدفون ہیں۔

منظر عظیمی۔ عظیم آباد کے رہنے والے تھے۔ ان کے دادا عظیم استادانہ حیثیت کے مرثیہ گو تھے مرزا دبیر کے شاگرد۔ ۱۹۷۰ء کو کراچی میں انتقال ہوا۔

منظور۔ ڈاکٹر منظور مہدی رائے پوری۔ شاگرد نسیم۔ ۱۹۶۵ء میں ان کی وفات سے ایک سال پیشتر مجموعہ مراثی شائع ہوا۔

موجد سرسوی۔ تقریباً، تبلیغی مرثیے کہے جو بمبئی سے شائع ہوئے کراچی رضویہ سوسائٹی میں انتقال ہوا۔

علامہ محسن اعظم گڑھی۔ مشہور شاعر استادانہ حیثیت کے مالک۔ کراچی میں انتقال ہوا۔

مصطفٰے زیدی۔ مشہور شاعر۔ مرثیے مطبوعہ نہیں ہیں ۱۹۶۸ء میں قتل کر دیئے گئے۔ **ندیم**۔ حکیم ندیم لکھنوی۔ مرثیے شائع نہیں ہوئے۔ کچھ سال پیشتر کراچی میں انتقال ہوا۔

نفیس فتح پوری۔ ۱۹۷۹ء۔ ۱۹۱۰۔ افکار نفیس ۱۹۷۷ء میں شائع ہوئے۔

وحشی۔ نتھونی لال دھون نام۔ مظفر پور بہار کے رہنے والے تھے۔ کلکتہ میں زندگی گزاری ۱۹۶۸ء میں سورگباش ہوئے۔ دو مرثیے موجود ہیں۔ علامہ جمیل مظہری مرحوم کے شاگرد تھے۔

دشتِ امکان

عصرِ رواں کے شعراء میں کچھ لوگ ایسے ہیں جنہوں نے اردو مرثیہ کو اتنا دیا ہے کہ وہ اس کتاب میں الگ باب کے حقدار تھے۔ کراچی کے شعراء میں شاہد نقوی ہلال نقوی، ساحر لکھنوی اور امید فاضلی، لاہور میں شیخ ضیاء اللہ ضیا، قیصر بارہوی مسعود رضا خاکی مگر ابھی ہندوستانی شعراء کا کلام جو مجھے اور ہلال نقوی کو مہیا ہوا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس خاص نسل اور عہد کے خدوخال کو واضح کرنے کے لئے ایک الگ تالیف کی ضرورت ہے ورنہ تنقیدی دیانت کا خون ہو گا اس پر کام جلد شروع ہو جائے گا اس وعدے کی ضمانت یہ ہے کہ میں نے عالی جناب پروفیسر سردار نقوی کی مرثیہ نگاری پر تبصرہ نہیں کیا گرچہ ان کے متعلق میری رائے اس قدر اعلانیہ ہے کہ لوگوں نے حسد کا رُخ بجائے ان کے میری طرف موڑ دیا ہے۔ جناب فیض بھرت پوری کے مراثی نے بہت متاثر کیا مگر علامہ طالب جوہری اور ضمیر اختر نقوی نے مراثیٔ فیض کے دیباچوں میں جو کچھ لکھا ہے اس کے بعد اپنے لئے تنقیدی گنجائش نہیں پا رہا ہوں۔

اثر جلیلی۔ ساکن بلوچستان پُرگو مرثیہ گو شاعر ہیں۔

اصغر رضوی۔ شاگرد نسیم کراچی میں مقیم ہیں۔ مرثیے شائع نہیں ہوئے ہیں۔

اعظمی۔ حسین اعظمی ہمارے بزرگ اور پختہ کار شعراء میں سے ہیں۔ کچھ

مرثیے طبع ہوئے جو اعلیٰ معیار کے ہیں۔

امید فاضلی۔ غزل اور مرثیہ دونوں اصناف میں شہرت پائی۔ "دریا آخر دریا ہے" غزلوں کا مجموعہ شائع ہو چکا ہے۔ "سرفرات" کے زیر عنوان مراثی زیر ترتیب ہیں۔

بدر الدین بدر عظیم آبادی۔ شہر عظیم آباد کے باقیات الصالحات میں ہیں ان کا کلام مہیا نہیں ہو سکا۔

پیام اعظمی ساکن الہ آباد۔ کلام مہیا نہیں ہو سکا۔

تاثیر نقوی۔ آرزو کے شاگرد ہیں۔ مشغلہ خطاطی جاری ہے۔ کراچی میں قیام ہے۔

جدید۔ محمد عسکری خان جدید بارہ بنکوی شاگرد شدید ساکن لکھنؤ۔ اعجاز ناطق ۱۹۷۸ء میں شائع ہو چکی ہے۔

جوہر نظامی۔ ساکن لاڑکانہ سندھ۔ عظیم آباد میں ایک اور شاعر جوہر نظامی تخلص کرتے ہیں۔

حُب۔ مہاراج کمار امیر حیدر خاندان راجہ صاحب مرحوم کے بھائی خاندانی مرثیہ گو شاعر۔

حُر۔ سید امیر امام حُر۔ راجہ صاحب محمود آباد کے خویش ہیں اور نواب امداد امام اثر کے جلیل القدر خاندان کے فرد ہیں۔ پیدائش لکھنو ۱۹۲۵ء بہت مرثیے کہے ہیں۔ ساکن کراچی۔

حسان ذوالقدر جونپوری۔ روایتی انداز کی مرثیہ گوئی کرتے ہیں۔ خوانندگی اعلیٰ ہے۔ جونپور میں قیام ہے۔

خاکی۔ ڈاکٹر مسعود رضا خاکی ۱۹۲۶ء میں میرٹھ میں پیدا ہوئے ڈاکٹریٹ

شرشار پر حاصل کی۔ شاگرد سیماب۔ تین مراثی شائع ہوئے ہیں۔ ساکن لاہور۔

دانش۔ صفی حیدر دانش اسلام آباد راولپنڈی کے اشہر مرثیہ نگار شاعر ہیں۔

دانتی۔ کیکا بھائی صالح بھائی۔ اسماعیلی شاعر۔ ساکن اجین۔

رشید منظر۔ مظفر پور میں پیدا ہوئے۔ شاگرد جمیل مظہری۔ پانچ مرثیے کہہ چکے آج کل ریاستہائے خلیج میں برسرکار ہیں۔

رضا۔ کالی داس گپتا نام۔ رضا تخلص۔ ساکن بمبئی۔ شاگرد جوش ملسیانی مراثی کا مجموعہ "شعور غم" شائع ہو چکا ہے جو نظر نواز نہیں ہوا ہے۔

رضی۔ میر رضی میر۔ شاگرد نسیم، قدیم مراثی کا اچھا ذخیرہ رکھتے ہیں ساکن کراچی۔

رئیس امروہوی۔ مشہور صحافی، قطعہ نگار۔ ایک مرثیہ "حسینؑ اور حسینیت" شائع ہو چکا ہے۔

زائر امروہوی۔ سید آباد محمد نقوی۔ محکمہ درآمدات و برآمدات میں اعلیٰ افسر ہیں بے مثل سوز خوان، شاگرد نسیم، دو مرثیے کہے ہیں۔

سردار نقوی۔ امروہوی۔ جیولوجی کے پروفیسر ہیں اعلیٰ انتظامی عہدوں پر فائز رہ چکے ہیں۔ باوجود اصرار کے مرثیے مرتب نہیں ہیں۔

ساحر لکھنوی۔ سید محمد مہدی خاندان اجتہاد کے فرد ہیں۔ ان سے بہت امیدیں وابستہ ہیں۔ ایک مرثیہ متذکرہ دیباچہ شائع ہو چکا ہے۔ تاریخ گوئی میں بھی ید طولیٰ رکھتے ہیں۔

شاداں دہلوی۔ پختہ کار اور کہنہ مشق شاعر ہیں مرثیہ میں رنگ تغزل جھلکتا ہے۔ مرثیے شائع نہیں ہوئے ہیں۔

شاہد نقوی۔ ۱۹۱۷ء میں پیدا ہوئے اعلیٰ مرثیہ گو شاعر ہیں۔ مجموعۂ مراثی نفس مطمئن ۱۹۷۶ء میں لاہور سے شائع ہوا۔ ساکن کراچی۔

شہید سفی پوری ۔ ساکن لکھنؤ۔ مرثیہ شاید شائع نہیں ہوا۔

ضیا اکبر آبادی ۔ ۱۹۰۷ء کو پیدا ہوئے کہنہ مشق شاعر ہیں ان کا مرثیہ " وقت دیکھا ہے جو بہت اعلیٰ ہے۔" سنا ہے مراثی زیر طبع ہیں ۔ ساکن کراچی ۔

شیخ ضیاء اللہ ضیاء ساکن لاہور کمال کے شاعر ہیں ۔ کافی مراثی کہے ہیں ۔

ظفر جونپوری ۔ پروفیسر معارف اسلامیہ ۔ کراچی یونیورسٹی ۱۹۲۷ء میں پیدا ہوئے ۔ شاگرد آل رضا ۔ اعلیٰ درجے کے شاعر ہیں ۔

عاشق کیرانوی ۔ پیرزادہ عاشق کیرانوی جناب نسیم کے شاگرد ہیں ۔ ساکن کراچی ۔

عظیم امروہوی ۔ پیدائش ۱۹۴۶ء چار مرثیے کہہ چکے ہیں ساکن امروہہ

فرحت مظفر جعفری ۔ پروفیسر جعفری کہنہ مشق اعلیٰ شاعر ہیں صرف ایک مرثیہ سننے کا اتفاق ہوا ۔ مراثی شائع نہیں ہوئے ۔ جناح کالج کراچی میں استاد ہیں

فیض بھرت پوری ۔ شاگرد نسیم تھے ۱۱/۱۱/۱۱ کو پیدا ہوئے مراثی فیض کی دو جلدیں طبع ہو چکی ہیں ۔ شہدائے ٹھٹری پر ایک مرثیہ علیحدہ شائع ہوا ہے ۔ ایک مرثیہ عنقریب شائع ہو رہا ہے ۔

فیضی ۔ اسلام آباد، راولپنڈی کے مرثیہ گو شاعر ہیں ۔ کلام شائع نہیں ہوا ۔

قسیم امروہوی ۔ جناب نسیم امروہوی کے صاحبزادے ہیں چار مرثیے کہہ چکے ہیں ۔ ایک مرثیہ " اتحاد ملت " شائع ہو چکا ہے ۔

کرار جونپوری ۔ مرثیہ نگار شاعر ہیں ۔ ساکن کراچی ۔

مہذب لکھنوی ۔ موذب کے صاحبزادے مہذب اللغات کے مرتب ہیں قیام لکھنؤ میں ہے ۔

معنبر نقوی ۔ شاگرد نسیم دو مرثیے کہے ۔ ساکن کراچی ۔

نظر جعفری ۔ ۱۹۳۵ء گورام پور میں پیدا ہوئے۔ تین مرثیے کہہ چکے ہیں۔ ساکن کراچی۔

نوری ۔ کرار نوری ۔ مرثیہ گو شاعر ہیں۔ غزل کے مقبول شاعر ہیں۔ ساکن کراچی۔

نیر مدنی ۔ مرثیہ گو شاعر۔

نیر مقبول حسین ۔ ساکن کراچی۔ مرثیے شائع نہیں ہوئے۔

وحید اختر۔ علی گڑھ یونیورسٹی میں استاد فلسفہ ہیں ہندوستان کے مشہور مرثیہ گو ہیں۔

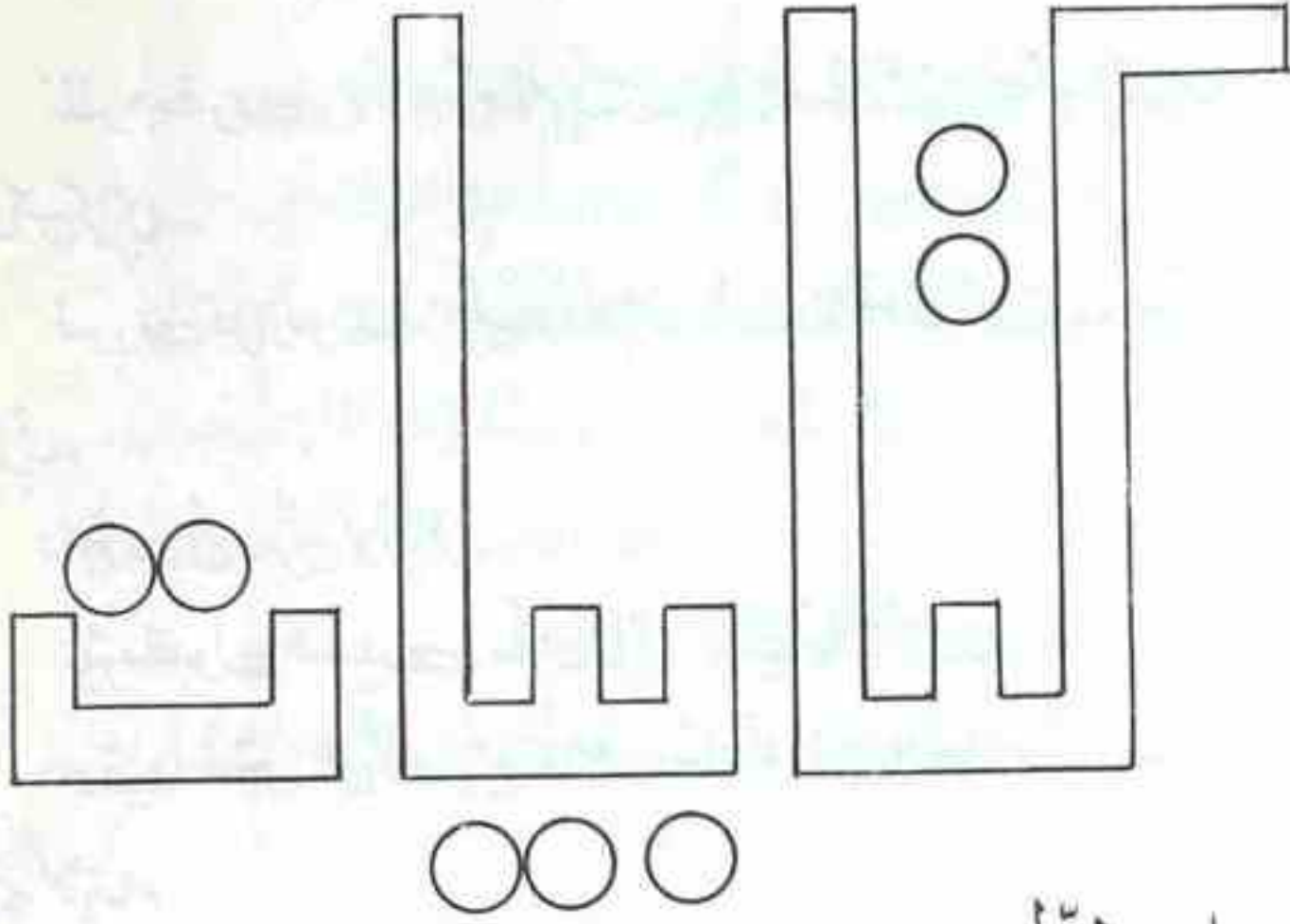
ہاشمی ۔ وحید الحسن ہاشمی ۔ شاگرد رضا۔ ولادت جونپور ۱۹۲۸ء دو مرثیے شائع ہو چکے ہیں ساکن لاہور۔

ہلال نقوی ۔ پیدائش راولپنڈی ۱۹۴۸ء شاگرد جوش ملیح آبادی۔ تین مرثیے شائع ہوئے ہیں امید فردا ہیں۔

یاور۔ ڈاکٹر یاور عباس۔ شاداں کے علاوہ دوسرے دہلوی مرثیہ نگار، چھ مرثیے انتخابات میں شائع ہوئے ہیں ساکن کراچی۔

سبط حسن زیدی نام۔ پیدائش ۱۰/۱۰/۳۹ ولد سید نور الحسن محقق مطلعے درج ذیل ہیں۔ (۱) رن کو جاتے ہیں اصغر بے شیر (۲) آج شبیر رہ حق میں فدا ہوتے ہیں۔ (۳) جواہرات سخن جوہری پرکھتے ہیں۔

زیدا بن علی ۔ خامۂ خاصان خدا ہیں۔ ساکن نواب شاہ۔ سندھ۔

فضل فتح پوری۔ کوثر الہ آبادی۔ نصیر بنارسی ظل صادق۔ وقار سبزواری کے احوال کے لئے فکر و فغاں دیکھیں جن میں ان حضرات کے مرثیے شائع ہو چکے ہیں۔

۱/۱۰/۸۰

کتابیات

بابِ اوّل

موازنۂ انیس و دبیر	شبلی نعمانی	۱۹۰۷
حیاتِ انیس	امجد علی اشہری	۱۹۰۷
واقعاتِ انیس	احسن لکھنوی	۱۹۰۸
مرثیہ نگاری اور میر انیس	محمد احسن فاروقی	۱۹۴۹
انیس کی مرثیہ نگاری	مرزا جعفر علی خاں اثر	۱۹۵۱
مراثیٔ انیس میں ڈرامائی عناصر	شارب ردولوی	۱۹۵۹
صد سالہ یادگار انیس	مرتبہ ضمیر اختر نقوی	۱۹۷۱
اردو شاعری پر ایک نظر	کلیم الدین احمد	۱۹۴۱
لکھنؤ اور اردو ادب	آل احمد سرور "نگار"	۱۹۵۰
عالمی ادب اور میر انیس	احتشام حسین مراثیٔ انیس	۱۹۵۹

بابِ دوم

مقدمہ معراج الکلام	سرفراز حسین خبیر	۱۹۲۵

کلامِ اوج	نظیر لدھیانوی		
جدید فن مرثیہ نگاری	مقالہ مجتبےٰ حسین		۱۹۶۶

بابِ سوم

مقدمہ شہیدانِ رضا	حمید عظیم آبادی نقی احمد ارشاد		
پیمبرانِ سخن	شاد عظیم آبادی		۱۹۷۴
زبان و ادب شاد نمبر		پٹنہ	۱۹۷۹
ندیم بہار نمبر		گیا	۱۹۳۲

بابِ چہارم

افکار جوش نمبر	مرتبہ: صہبا لکھنوی		۱۹۶۲
ساقی جوش نمبر	مرتبہ: شاہد احمد دہلوی		۱۹۶۳
ادھوری جدیدیت	سلیم احمد		۱۹۷۶

بابِ پنجم و ششم

سہیل جمیل مظہری نمبر ۱	مرتبہ: کلام حیدری	گیا	۱۹۶۰
سہیل جمیل مظہری نمبر ۲	مرتبہ: کلام حیدری	گیا	۱۹۶۰
نگار پاکستان اکتوبر نومبر	مرتبہ: نیاز فتحپوری کراچی		۱۹۶۳
اوراق	مرتبہ: ڈاکٹر وزیر آغا لاہور		۱۹۶۶
سووینیر جشن جمیل مظہری	مرتبہ: علیم اللہ عالی		۱۹۷۵
حقیقت نور و نار	مسودہ: جمیل مظہری		۱۹۸۰

بابِ ہفتم

افکار فیض نمبر	۱۹۶۵
غالب فیض نمبر	۱۹۷۶

باب ہشتم

پانچ اردو شاعر	مرتبہ: نریش کمار شاد دہلی	۱۹۷۷
مقدمہ فردوسیٔ ہند	ڈاکٹر صفدر آہ	غیر مرقوم

باب نہم

جدید فن مرثیہ نگاری بمع مرثیہ عظمت انساں۔ وحید الحسن ہاشمی		۱۹۶۶
مجلہ یادگار آلِ رضا	سید امروہوی	۱۹۷۸

باب دہم

عرفان نسیم	کراچی	

باب یازدہم

النجم مجلہ یادگار نجم	مرتبہ: باقر زیدی کراچی	۱۹۷۵

باب دوازدہم۔ فکر و فغاں۔ مرتبہ: فضل فتحپوری کراچی		۱۹۷۵

باب سیزدہم

نقشِ قدم	جمیلہ خاتون	۱۹۶۶
گلِ ہفت رنگ	حامد حسن سید	۱۹۷۷
مقدمات لبِ فرات		

باب چہاردہم

مرثیہ	مسودہ	۱۹۶۸

پیش کردہ
خلیق انجم

محمد رضا کاظمی، بمقام بمبئی ۱۹۳۵ء میں پیدا ہوئے ان کا تعلق عظیم آباد کے ایک ممتاز خاندان سے ہے ان کے والد سید موسیٰ رضا کاظمی مرحوم حکومت ہند میں جوائنٹ ٹیکسٹائل کمشنر تھے. مرحوم اپنی تکنیکی تعلیم اور مشغلہ کے ساتھ ساتھ پاکیزہ ادبی ذوق رکھتے تھے. اس طرح محمد رضا کاظمی کو بچپن سے ایک ادبی ماحول مِلا. محمد رضا کاظمی نے اعلیٰ تعلیم ڈھاکہ اور کراچی کے جامعات سے حاصل کی. وہ دس سالہ تدریسی تجربہ رکھتے ہیں اور آج کل سینٹ پیٹرکس گورنمنٹ کالج میں اسلامی تاریخ کے لکچرر ہیں۔